La Gatera de la Villa

Segunda Época - Número 60 - Verano de 2026

Ilustra, entretiene y además... es ecológica

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (Móstoles)

Una visita guiada al Palacio de Linares-Casa de América

Madrid y el cine: Cárcel de mujeres

Ascensión, tragicomedia y pervivencia de los tres Mecano (I)

Los libros
de La Gatera de la Villa

No somos solamente una revista, la web **www.gateravilla.es** acoge también un blog y una pequeña colección de libros en formato papel o electrónico en la que damos difusión a contenidos demasiado extensos para caber en las páginas que publicamos aquí cada trimestre.

El levantamiento del 2 de mayo de 1808
por *Pablo Jesús Aguilera Concepción*

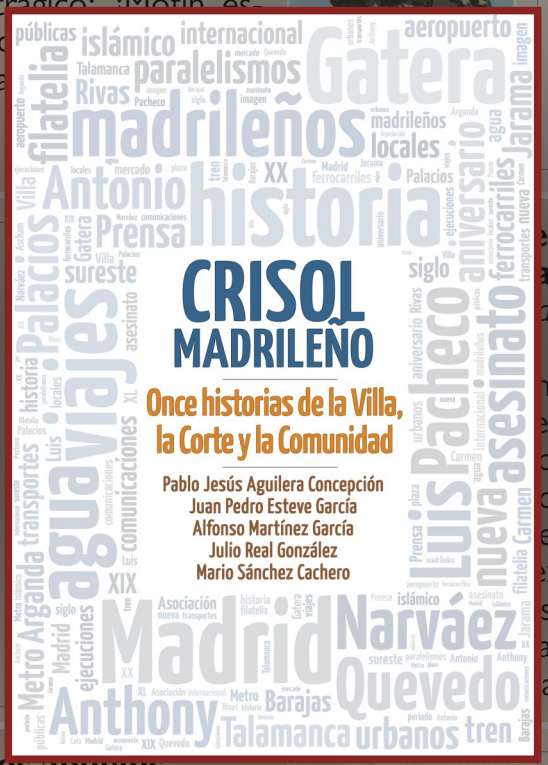
La porción de las guerras napoleónicas que transcurrió en nuestra ciudad ha estado a menudo envuelta en leyendas fabricadas a posteriori y no siempre atinadas. En este volumen tratamos de dar una visión sosegada de los sucesos de aquel día trágico: ¡Motín espontáneo o trama organizad
de los civiles o de los milita
vestigación imparcial sobre
por la propaganda.

¡NOVEDAD!

PUNTOS DE DISTRIBUCIÓN

Formato papel
(PVP: 10,00 €)
- www.gateravilla.es

Formato electrónico
(PVP: 3,63 €)
- Plataforma Bubok



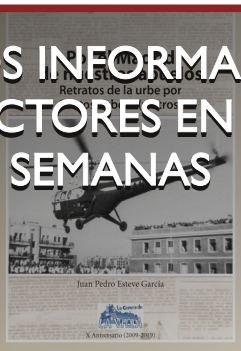
PUNTOS DE DISTRIBUCIÓN

Formato papel
(PVP: 12,00 €)
- www.gateravilla.es

ero. Crónica, documentos
amiento en la Villa
astellanos Oñate

mos un episodio bélico que
empos pasados: la guerra ci-
ocurando también alejarnos
os a lo largo de los años.
eto desempeñó la villa en el
experto en el Madrid medie-
s hechos que supusieron en
a Castilla del medievo y el
a.

Por el Madrid de nuestros abuelos
por *Juan Pedro Esteve García*



MANTENDREMOS INFORMADOS A NUESTROS LECTORES EN LAS PRÓXIMAS SEMANAS

El progreso se ha acelerado en las últimas décadas que el concepto de "Madrid del pasado" ya no hay que asociarlo sólo a caballeros de brillante armadura, damas con miriñaque o intelectuales de la Generación del 14: de la mano de los archivos fotográficos del antiguo diario "Ya" podemos dar un paseo por el Madrid que vio aparecer los primeros televisores, los primeros helicópteros o los antecesores remotos del "Skype", el "Zoom" y otros sistemas de videoconferencia.

PUNTOS DE DISTRIBUCIÓN

Formato electrónico
- Disponible de manera totalmente gratuita en nuestra página web: www.gateravilla.es

¡Próxima aparición del cuarto libro!

Editorial
Exceso de velocidad

Un paseo por el Metro de París nos permite ver que hay una decena de líneas antiguas con estaciones muy similares a las madrileñas. Cambian algunos detalles –en Madrid el tren circula por la izquierda y en París por la derecha, en una ciudad la electricidad va por tendido aéreo y en otra por un tercer carril– pero en lo esencial son muy parecidas.

En París se da la circunstancia de que la mayor parte de estas instalaciones se han mantenido con sus azulejos y revocos originales. Hay elementos modernos, como los torniquetes y máquinas de billetes, pero lo esencial de esos espacios públicos permanece inalterado.

En Madrid se abrió en 1994 la estación de Miguel Hernández, entre la villa y el puente de Vallecas. Un gran cajón de hormigón y paredes revestidas de paneles vitrificados. Una solución muy funcional y apta para obras nuevas en barrios periféricos, y que se empleó de manera masiva en las grandes ampliaciones posteriores. Pero ha habido demasiada prisa en intentar adaptar a esa estética las estaciones antiguas, que no solo han perdido su aspecto original, sino que han perdido espacio para los viandantes, pues las capas de sucesivas reformas han ido restando casi medio metro al andén o al pasillo.

Paradójicamente, cuando algunas estaciones madrileñas han llegado a su primer siglo de vida, se han reformado para tratar de recuperar azulejos del mismo tipo de los originales. Bienvenidas sean esas intervenciones, como recordatorio de que el afán de parecer modernos no nos debe hacer correr demasiado.

La Gatera de LA VILLA

Créditos

La Gatera de la Villa la forman:

• **Director:** Mario Sánchez Cachero
• **Redactor de estilo y continuidad:** Juan Pedro Esteve García
• **Redactores:** Julio Real González
Pablo J. Aguilera Concepción
José Manuel Castellanos Oñate
Cristóbal Coleto García

Diseño y Maquetación:

• José Manuel Castellanos Oñate

Foto de Portada:

• Venus y Selene se encuentran en el cielo de Madrid (Cristóbal Coleto García)

• Gato de portada: Nemo (pixabay.com)

Contacto:

Puedes escribirnos o enviarnos tus colaboraciones a:
• gatera.villa@gmail.com
• www.gateravilla.es

La Gatera de la Villa

Segunda Época - Número 60
Verano de 2026

ISSN-1989-9181

Editorial
Exceso de velocidad **03**

Julio Real González
Glosario arquitectónico (30): Retablo. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (Móstoles) **05**

La Gatera de la Villa
La leyenda de Gracián Ramírez y la Virgen de Atocha **29**

Emilio Guerra Chavarino
¿Qué hace un hueso del Cid en Madrid? Notas sobre la donación de un hueso del Cid a la Real Academia Española **33**

Enrique González Arguinsonis
Las Meninas, o "La familia del Señor rey Phelipe Quarto" (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez) **37**

Miguel González
Romance madrileño (24) **47**

Julio Monleón Alonso
La bruja chupasangre de Lavapiés: Un proceso inquisitorial contra la hechicería en el Madrid del siglo XVIII **49**

José Manuel López Marañón
Mercedes García Granizo
Una visita guiada al Palacio de Linares-Casa de América **55**

María Luisa Coronado González
Madrid y el cine: Cárcel de mujeres **65**

Juan Pedro Esteve García
De Cuatro Caminos al Top 40: Ascensión, tragicomedia y pervivencia de los tres Mecano (I) **77**

José Manuel Castellanos Oñate
El Gato Escribano: Declaración de pobreza con información de testigos (1538) **94**

Cristóbal Coleto García
FOTOGATO: ¿Magia o trampa? ¡Trampa! **97**

Glosario arquitectónico (30): Retablo

Texto y fotos: Julio Real González

Acogemos en este trigésimo artículo un elemento mueble que por su carácter arquitectónico justifica plenamente su tratamiento en el presente glosario. Su función, como elemento principal en el lugar más destacado del interior de un templo cristiano, es básicamente didáctica, sobre todo en unas épocas que discurren desde la Edad Media hasta los primeros años de la Edad Moderna, en las que el analfabetismo era la tónica general en las sociedades europeas. Así, su visión iconográfica facilitaba la comprensión, por parte de los fieles, de los ciclos vitales de Jesucristo, la Virgen María y los variados santos reconocidos por la Iglesia. Y esta "máquina formativa" en la fe cristiana, elaborada primordialmente o combinados entre sí, con materiales tan variados como la piedra, el alabastro, el mármol, y la madera dorada y policromada, es conocida como "retablo". Para encontrar un ejemplo, volvemos a salir de la Villa y Corte para dirigirnos al segundo municipio más poblado de la Comunidad de Madrid: la villa de **Móstoles** y, en concreto, nos encaminamos al corazón de su casco histórico, para visitar su templo más señero: la **iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción**.

Foto 1: Retablo Mayor de la Iglesia de la Asunción, de Móstoles (segunda mitad del siglo XX).

RETABLO: (Sustantivo del bajo latín *retaulus*, y éste del latín clásico *retro*, "detrás" y *tabûla*, "tabla", del que deriva *retro-tabulum*, con el significado de "tabla que se coloca detrás del altar") "Estructura mobiliaria que surge a finales de la Edad Media, elaborada en materiales como la piedra, el mármol, el alabastro, metales como el bronce, o madera dorada y policromada, materiales todos ellos presentes bien de forma individualizada, o bien combinando varios de ellos, y habitualmente compuesta de elementos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos interrelacionados, que habitualmente cubre y decora el muro situado detrás del ara o altar y que representa ciclos profusos y completos de la vida de Cristo, de la Virgen María y de los santos, y que se sitúa en la cabecera de los templos cristianos, así como en el testero de las restantes capillas" (Foto 1).

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (Móstoles)

Viajamos nuevamente fuera de Madrid, para encaminarnos por la antigua carretera de Extremadura (actualmente conocida como autovía A-5) a un municipio situado en la zona sur de la Comunidad de Madrid, con el río Guadarrama recorriendo su costado occidental y situado a 18 km de la capital: la villa de Móstoles. Cabeza de un término municipal con una extensión de 45 km^2, es cabeza de Partido Judicial, y la segunda localidad más poblada de la provincia madrileña, con un censo poblacional, actualizado al año 2025, que roza los 215.000 habitantes.

Esta localidad, que ha sido considerada de manera un tanto peyorativa como "ciudad dormitorio", hoy en día manifiesta una personalidad y vitalidad social y económica que la convierten en digna sucesora de la antigua villa castellana que ha sido durante la mayor parte de su existencia.

Sus orígenes como núcleo urbano no se pueden determinar aún con precisión, si bien hemos de reseñar que su término municipal posee un número significativo de yacimientos arqueológicos, habiendo aflorado un importante porcentaje de los mismos como consecuencia de la intensidad del crecimiento urbanístico experimentado por la población desde los años 60 del siglo XX. La importancia arqueológica de Móstoles determinó que en 1991 uno de sus parajes, en concreto el denominado "Valle de las Higueras", sito en la vega del arroyo del Soto, determinara la incoación por la Comunidad de Madrid de un expediente de declaración de Bien de Interés Cutural.

Por encima de otros materiales se recuperan numerosos fragmentos de tejas, ladrillo y cerámica roja de *terra sigillata*, todos ellos de cronología romana, llegando a descubrirse estructuras habitacionales de esa época en el yacimiento de Cerro Prieto, restos de mosaicos, e incluso una cabeza marmórea en la finca de la Condesa de la Conquista. Existen más yacimientos arqueológicos que no enumeramos para no alargar innecesariamente el presente reportaje, pero los mismos se han publicado y están fácilmente al alcance del lector interesado.

Al tratar de los orígenes del actual núcleo urbano, y basándose en los numerosos yacimientos de cronología romana, se ha llegado a teorizar que su origen fuera la ciudad romana de Metercosa. No obstante, se conoce la ciudad íbera del mismo nombre situada junto al casco urbano de la actualidad localidad de Santorcaz; y existe otro importante yacimiento poblacional romano al que se atribuye igual nombre, pero está situado junto al municipio de Turleque, en la provincia de Toledo.

Lo que sí es incuestionable es el origen de la actual población en la Edad Media, y en el concreto momento histórico de la conquista por capitulación del reino taifa de Toledo por las tropas castellano-leonesas del rey Alfonso

VI en el año 1085; así que se suele situar su fundación en un arco cronológico que iría desde esta última fecha hasta el año 1137, en que el rey Alfonso VII donó al obispo de Segovia una villa llamada "Morcheles", que tradicionalmente se ha identificado con nuestra villa. Con mayor validez etimológica se hace referencia a otro documento datado en 1144 en que el mismo Alfonso VII efectúa donación a la ciudad de Segovia del lugar denominado Fregacedos, *"exis tentem inter turrem de Monstoles et illam carreram qua itur Magerito ad Ulmos"*. Ya tenemos el topónimo de esta villa castellana prácticamente con su configuración actual. Sobre su significado, también se ha debatido intensamente por eruditos y cronistas locales. Adquirió popularidad la especulación de que "Móstoles" sería fruto de la unión de dos términos latinos: *mustum olei*, con el significado de "mosto" y "aceite"; o bien, derivaría de *Mons Olei*, traducido como "Monte de los Olivos"; ambas acepciones relacionadas con la actividad agrícola tradicional de la zona.

No obstante, la teoría más aceptada afirma que "Móstoles" podría provenir del término latino *Monasterium*, suponiendo que la población se fue formando en las inmediaciones de un cenobio actualmente desaparecido. En el transcurso del período medieval el término iría evolucionando de la siguiente manera: *Monstériu*, *Monstérel*, *Mónsteles*, *Mónstoles*, y así hasta llegar a su configuración actual.

No hubo grandes acontecimientos en esta villa, que se fue configurando como un pequeño núcleo urbano, de calles tortuosas carentes de planificación, y con algunos espacios abiertos que se configuran como plazas, siendo la más destacada aquella en la que se levantarían los principales edificios públicos como la casa ayuntamiento, la cárcel, la carnicería, y alguna taberna y mesón. Pero el caserío general de la población era de modesta construcción, predominando el tapial en sus muros maestros, fachadas encaladas y con escasa cimentación, y cubierta de teja a dos aguas. Normalmente las casas se construían de dos plantas, aunque las más modestas apenas poseían una planta, y se componían de la propia vivienda, desván, pajar, cuadras y corral; en algunos casos disponían de cobertizo para guardar los carros (foto 2).

La Edad Moderna se presenta con una triste cara para Móstoles, ya que la guerra de Sucesión (1700-1713) la afectó gravemente, de-

Foto 2: Viviendas tradicionales subsistentes en el casco antiguo de Móstoles, de una y dos plantas; alguna condenada, y otras en trance de desaparecer.

Foto 3: Monumento conmemorativo del Bicentenario del Dos de Mayo, situado en la plaza de Pradillo (año 1908).

jando su población muy mermada. Inicia su recuperación demográfica hasta llegar a los 300 vecinos, según registra el Catastro de Ensenada, en 1753, el doble de los existentes tan solo 40 años antes. No obstante, hay que llegar a los comienzos del siglo XIX para que Móstoles alcance al momento de mayor protagonismo de su historia, coincidiendo este período con el inicio de la guerra de la Independencia contra el ejército de ocupación francés (1808-1814).

Y el detonante fue el alzamiento del pueblo de Madrid contra los ocupantes franceses el 2 de mayo de 1808. En esa gloriosa e histórica fecha eran alcaldes de Móstoles Andrés Torrejón –por el estado noble– y Simón Hernández –por el estado llano–. En su casa mostoleña se hallaba descansando el fiscal del Supremo Consejo de Guerra, D. Juan Pérez Villamil, quien informado por D. Esteban Fernández de León, recién llegado de Madrid, de los acontecimientos que en la Villa y Corte se estaban desarrollando, redactó un oficio con el fin de informar a los restantes pueblos de la resistencia de los madrileños contra la perfidia francesa. Ese fue el oficio o "bando" que se entregó a la firma de los dos alcaldes mostoleños. El postillón andaluz, D. Pedro Serrano, no perdió tiempo cuando le fue entregado el oficio; subió a su caballo y tras detenerse en Navalcarnero, llegó a Talavera de la Reina, entregando el bando a su corregidor D. Pedro de la Mula. El bando se copiaba en cada localidad, divulgándose rápidamente la noticia de las "perfidias" que cometían los franceses contra el pueblo de Madrid, y animaba a los españoles a que se acudiera lo más rápidamente posible a socorrerla.

Los luctuosos hechos de la guerra que tan gigantesco perjuicio ocasionaron a toda la nación, también dejaron graves secuelas en Móstoles. En el denominado "año del hambre", 1812, en Móstoles, al igual que en Madrid capital y en tantísimas poblaciones ocupadas por el invasor francés, fallecerían familias completas, y entre ellos su ahora célebre alcalde, Andrés Torrejón.

En 1908, con motivo de los actos conmemorativos del Centenario del Alzamiento del 2 de Mayo, se instaló en la plaza de Pradillo un monumento dedicado a esta gesta nacional (foto 3), obra del escultor riosecano Aurelio Carretero (1863-1917), a cuya inauguración acudió el mismo monarca Alfonso XIII y varios miembros de la familia real el día 4 de mayo, celebrándose a continuación un "Te Deum" en la iglesia parroquial, donde el rey admiró el cuadro de El Greco que albergaba su sacristía, y tras celebrarse un almuerzo en el Ayuntamiento, la comitiva acudió a la ermita de la Virgen de los Santos, donde culminaron los actos de conmemoración.

Hoy día, podemos seguir contemplando este monumento conmemorativo, que se configura mediante un basamento cuadrangular de grandes sillares escuadrados delimitado en su parte superior por cuatro pequeños mojones pétreos en sus cuatro esquinas que muestran en sus caras externas el símbolo del arma de Artillería y quedan unidas por una pequeña barandilla de bronce configurada por dos barras paralelas cuadrangulares, cuya parte interior se orna con palmas de martirio que centran el escudo municipal. Sobre el basamento cuadrangular se alza otro de planta circular y también compuesto de grandes sillares, sobre el que se eleva una gran roca caliza que se estiliza en forma de monolito. Sobre este conjunto de roca natural podemos apreciar distintos elementos escultóricos en bronce, destacando la figura del alcalde Andrés Torrejón, que aparece vestido a la usanza tradicional castellana de la época con calzón corto, fajín, camisa, chaquetilla, gran capa y sombrero chambergo, levantando con su brazo diestro el bastón de autoridad en gesto de desafío. En la parte media y superior del monolito natural aparece el escudo de España, al que el águila imperial francesa pretende arrebatar la corona real. Junto al mismo, el nombre de la localidad, "Móstoles". Aparecen otros personajes en el monumento, entre ellos el célebre postillón, D. Pedro Serrano, a cuya memoria se dedicó hace pocos años una gran escultura ecuestre situada en la Avenida de la Constitución.

El siglo XX ha supuesto el momento histórico del gran desarrollo urbano de Móstoles, sobre todo a partir de los años 60 del siglo XX, al quedar integrada la localidad dentro del área metropolitana de Madrid, junto con otras poblaciones cercanas como Alcorcón, Leganés o Getafe.

De esta manera, si bien a lo largo de su historia, y desde la baja Edad Media Móstoles tuvo un crecimiento vegetativo y lento, a veces sometido a grandes descensos de población como consecuencia de grandes epidemias o acontecimientos bélicos, que la afectaban especialmente al suponer esta localidad una importante encrucijada de caminos, el incremento poblacional era moderado, pero sostenido. Prueba de ello, es que en un período de unos 100 años, en concreto entre 1857 y 1960, la población apenas se duplicó, pasando de los 1.321 habitantes del primer año reseñado a los 2.578 del año que España iniciaba los años del desarrollismo. Efectivamente, los años 60 supusieron el disparo de salida para un incremento demográfico de carácter exponencial, consecuencia de la gran corriente inmigratoria hacia Madrid y su área de influencia que se produjo desde regiones como Extremadura, Castilla la Vieja o Galicia. Ya en el año 1970, la población de Móstoles alcanzó los 18.000 habitantes.

Todo ello propició que la localidad experimentara un crecimiento urbano acelerado, desordenado, y con escasa planificación racional con el fin primordial de poder alojar a tantísimas familias que llegaban al corazón de España. Diez años más tarde, en 1981, la población censada superaba los 150.000 habitantes, estabilizándose a lo largo de los años 90, si bien el comienzo del siglo XXI, supone la llegada de nuevas corrientes migratorias, primordialmente procedentes de los países del Este de Europa, Hispanoamérica, y África, ciudadanos de origen no español, y que suponen alrededor del 15 % de su población, alcanzando Móstoles en este año 2026 los 215.000 habitantes.

Móstoles, como decíamos, ha dejado de ser simplemente una "ciudad-dormitorio" de la capital, habiendo desarrollado numerosos polígonos industriales, centros comerciales y un notable Parque Tecnológico, al mismo tiempo que se reurbanizaron los barrios y polígonos residenciales surgidos durante el disparatado crecimiento urbano de los años 60-80.

Y tras este breve recorrido por la historia y desarrollo urbano de la villa de Móstoles, nos encaminamos hacia su corazón, hacia el centro del casco antiguo, para hallar uno de sus centros espirituales, objeto principal de nuestra visita a esta localidad.

Templo mestizo de tradición y contemporaneidad.

El templo parroquial de Nuestra Señora de la Asunción es un edificio exento que ocupa por sí mismo una manzana, rodeada por la calle de América, con vuelta a la calle Sitio de Zaragoza, travesía de Ricardo Medem, y por la plaza de Ernesto Peces.

Para rodearla, en primer lugar nos situamos frente a su actual fachada principal (foto 4), que se abre a la plaza de Ernesto Peces, dedicada en honor de quien fue párroco de este templo y fue asesinado en la Casa de Campo en julio de 1936, al inicio de nuestra última guerra civil (1936-1939). Actualmente se encuentra en proceso de canonización junto con otros clérigos igualmente pasados por las armas en aquella ocasión.

Esta fachada es de enorme sencillez en su composición; el cuerpo bajo se corresponde con el atrio de acceso al templo, que se alzó con motivo de su gran obra de transformación, iniciada en 1970. De gran sobriedad arquitectónica, se configura por una fachada de desarrollo horizontal, en cuya parte inferior se aprecia un basamento de placado de granito, sobre el que se alza el cuerpo de ladrillo enfoscado y pintado en color crema en el que se abren tres ventanas rectangulares, las dos de la izquierda en disposición horizontal, y la de la derecha, en posición vertical, y cerradas por verjas; el acceso se efectúa a través de una portada adintelada rodeada por enmarcamiento de ladrillo formando encadenados, siguiendo las tradiciones barrocas del siglo XVII. Se cubre esta fachada del atrio por sencilla cornisa cuadrangular cubierta por tejado a un agua. A destacar el grupo escultórico que antecede a esta fachada, y situado en la plaza, que representa al "Maestro de Escuela", recordando que el edificio neomudéjar que cierra la plaza por su costado oriental, se inauguró como escuelas públicas en 1883, aunque hoy día alberga servicios de la Administración de Justicia.

Resalta levemente sobre la fachada del atrio, un segundo tejado a un agua, que cubre la que fue antigua nave del evangelio; y destaca sobre ambas el gran paramento de la antigua nave central, perteneciente al antiguo templo medieval y que fue elevada en altura en la reforma dirigida por el arquitecto madrileño Rodolfo García-Pablos (1913-2001) según proyecto del año 1943. La fachada de la nave central está edificada en ladrillo y enfoscada, y en la misma se abren cinco ventanales rectangulares verticales recercados de ladrillo en cadena siguiendo la tradición barroca, y también diseñados por García-Pablos; los cuatro de la derecha para iluminación de la nave, y el de la izquierda para iluminar el antiguo presbiterio.

Foto 4: Fachada principal de acceso al templo. Siglos XVII y XX.

Continuamos nuestro recorrido en sentido contrario a las agujas del reloj para encaminarnos a la travesía de Ricardo Medem, y situarnos frente a la fachada occidental del templo, que originalmente era la fachada principal, situada a los pies del templo, y en la que se ubicaba su acceso principal, hasta la gran remodelación de inicios de los años 70 (foto 5). Apreciamos tres volúmenes constructivos con fachadas de ladrillo, enfoscadas y encaladas, sobre basa-

mento de mampostería de escaso desarrollo en altura. A la izquierda, vemos el cuerpo correspondiente con la nave del evangelio, separado de la nave central y del campanario por sendos esquinales de ladrillo en configuración de encadenado; en su fachada se abre una estrecha y sencilla puerta adintelada, que permite el acceso a la torre-campanario; remata este cuerpo un óculo recercado en ladrillo cerrado por moderna vidriera, fruto de la reforma del templo iniciada en 1943 por García-Pablos, y se cubre por tejado a un agua. En el centro resalta por su mayor anchura y altura la fachada correspondiente a la antigua nave central, de dos aguas, en la que se abría la antigua portada de acceso, originalmente de arco de medio punto cubierto por un sencillo tejaroz, y culminado con una ventana rectangular. Tras la reforma del arquitecto García-Pablos en los años 40 esta fachada fue dotada de una portada adintelada, resguardada por tejaroz sobre el que se abría una hornacina que guarecía una imagen de la Virgen y culminado el imafronte de esta fachada por una cruz. La fachada que actualmente podemos contemplar también fue profundamente reformada según el proyecto del año 1970. Se demolió la nave de la epístola, que fue sustituida por la gran nave de forma semicircular en el que se ubica actualmente el altar mayor. Hoy, la fachada de la que fue nave central y por tanto la principal del templo ha quedado absolutamente desvalorizada en el conjunto del edificio, hasta el punto de carecer de acceso alguno, haberse suprimido la hornacina que contenía la imagen mariana, y habérsele añadido únicamente un gran rosetón recercado en ladrillo y cerrado por moderna vidriera. Ha conservado los machones de los esquinales laterales de ladrillo en configuración de cadena de la que le dotó el arquitecto García-Pablos, que la diferencia y separa estructuralmente de la antigua nave del evangelio, así como de la gran nave de planta semicircular.

Foto 5: Fachada occidental del templo, antiguamente la principal. Siglos XVII y XX.

Foto 6: Lateral occidental del gran ábside de la nave principal. Siglo XX.

Avanzamos un poco más y, en lugar de la tradicional nave de la epístola contemplamos una fachada convexa que se corresponde con el lateral occidental de la actual nave principal del templo (foto 6). Continúa con la estética del templo tradicional, al asentarse esta fachada sobre un basamento de mampostería, continuando su desarrollo en altura en ladrillo enfoscado y encalado. Se abren en ella cuatro

Foto 7: Frente principal de la gran nave central semicircular. Siglo XX.

Foto 8: Lateral oriental del gran ábside que conforma la nave principal. Siglo XX.

Foto 9: Fachada oriental del templo en el que descuella el ábside mudéjar. Siglos XIII y XX.

ventanas alargadas culminadas en arco de medio punto y cerradas por sencillas rejas.

Inmediatamente llegamos al punto culminante de la gran nave semicircular: la zona central que alberga el presbiterio (foto 7). De mayor altura que los laterales del gran ábside, está construido en ladrillo visto sobre alto basamento de mampostería. Se estructura su fachada en dos cuerpos de igual altura, separados por imposta, compuestos de huecos rectangulares ciegos en disposición vertical, separados por finos machones también de ladrillo, y que se culminan por delgada cornisa sostenida por canecillos de ladrillos escalonados, y cubierta de teja curva. El autor de la reforma radical del templo tradicional con la modificación de la orientación del mismo y la edificación de esta gran nave semicircular, el arquitecto municipal Aurelio Mendoza de Arroquia (fallecido en 2020), tuvo el magnífico ejemplo del ábside mudéjar de este templo como motivo de inspiración.

Bordeamos el gran ábside hasta llegar a su lado oriental, simétrico y absolutamente idéntico al occidental (foto 8), lo que obvia descripción.

Alcanzamos la fachada oriental del templo (foto 9) que fue su cabecera desde el siglo XIII hasta 1970. En lado izquierdo apreciamos el inicio de la gran nave principal actual con su configuración de semicírculo. En la parte central superior vemos el gran buque de la antigua nave central, sobreelevada según el proyecto del arquitecto García-Pablos, que fue ejecutada entre 1944 y 1950. En el lado derecho, se aprecia el ábside de testero recto, culminación de la antigua nave del evangelio, reformada por García-Pablo, donde actualmente de ubica la sacristía; y terminando el lado derecho

Foto 10: Vista general de la torre-campanario desde el ángulo nororiental. Siglo XII.

observamos el cuerpo adosado cubierto por tejado a un agua, también por García-Pablos, aunque profundamente reformado por el proyecto del arquitecto Mendoza de Arroquia, y que actualmente cobija el atrio de entrada y varias dependencias parroquiales. Este cuerpo de la antigua nave del evangelio y del atrio muestra también en su parte inferior un zócalo o basamento de mampostería, en tanto que sus fachadas de ladrillo aparecen enfoscadas, con esquinales de ladrillo en configuración de cadena, según el carácter que le otorgó el arquitecto García-Pablos. La antigua nave del evangelio presenta una estrecha nave rectangular en disposición horizontal para la iluminación de la sacristía; mostrando también el testero del atrio del templo una ventana casi cuadrada de mayor tamaño.

Y sí, no nos hemos olvidado de describir el elemento más significativo de esta fachada, su espléndido ábside mudéjar, que desarrollaremos en el siguiente apartado, junto con el otro elemento, tan importante en cualquier templo cristiano, pero especialmente relevante en este caso: su torre campanario.

Dos hitos arquitectónicos de enorme relevancia: ábside y torre campanario

Queremos destacar los dos elementos arquitectónicos más interesantes y valiosos del conjunto del templo y únicos supervivientes de sus orígenes medievales: su antiguo ábside principal y la torre-campanario.

Comenzamos con la construcción más antigua: la **torre-campanario** (foto 10). Su altura total alcanza los 26 m. de altura; se configura en una planta ligeramente rectangular, y se compone de tres partes: la parte inferior (foto 11), correspondiente con la cimentación y

Foto 11: Vista del lado norte del basamento de la torre, con inclusiones de sillares y sillarejos graníticos entre la mampostería general de piedra de sílex. Siglo XII.

Foto 12: Fachada norte de la torre con los huecos del cuerpo de campanas, configurados en arcos de herradura con alfiz. Siglo XII.

configurada por un basamento de mampostería con unas dimensiones de 6,00 x 6,20 metros de lado.

Sobre este basamento se alza el cuerpo principal de la torre con unas medidas de 5,25 x 5,40 metros de lado. Se compone de cajones de mampuestos de piedra caliza entre esquinales de ladrillo y verdugadas del mismo material compuestas por dos hileras de ladrillo, aunque puede observarse al menos una verdugada compuesta de tres hileras. Distribuidos por toda la altura del cuerpo de la torre podemos observar los mechinales en los que se embutía el andamiaje de madera durante su construcción, si bien se observa que algunos de ellos han sido condenados con ladrillos, sobre todo los que se abrían en el eje central de la fachada oriental de la torre. La parte superior de este cuerpo de la torre se abre en ocho vanos que cobijan las campanas, dos por cada lado. En la cara norte los dos huecos de campana se abren en arco de herradura encuadrados por alfiz (foto 12); la cara occidental muestra los dos vanos con distinta configuración: el izquierdo se abre en arco de herradura, mientras que el derecho se culmina en arco de medio punto; ambos cobijados por alfiz (foto 13). La cara meridional del cuerpo de campanas muestra sus dos vanos configurados en arcos apuntados (foto 14). Finalmente, la cara oriental muestra en el cuerpo de campanas los vanos en configuración de arco apuntado el de la izquierda, y arco de herradura el del lado derecho, en correspondencia simétrica con los que se abren en el lado occidental, como podemos apreciar en la foto n.º 9 de la fachada oriental.

En las fachadas occidental y oriental aparecen cuatro pequeñas ventanas en configuración de aspilleras, de elaboración bastante tosca, dis-

Foto 13: Fachada occidental de la torre mostrando la combinación de arco de herradura y arco de medio punto en el cuerpo de campanas. Siglo XII.

tribuidas dos de ellas en el centro de las fachadas, y las otras dos, próximas a las esquinas de la torre (foto 15).

El tercer cuerpo de la torre, y sobre una imposta de ladrillo que delimita la parte superior de la torre original, en la que aún se observan restos de los modillones de ladrillo que sustentaban la cornisa original, se levanta la tercera sección de la torre, casi seguramente construida en el siglo XVII, época de reforma general del templo, y que aparece ligeramente retranqueado en relación al cuerpo principal de la torre. Construido en ladrillo visto, cada una de sus caras muestra un rehundido de forma rectangular en disposición horizontal, cuya finalidad era albergar las cuatro esferas del reloj con que se le dotó en ese tiempo y cuyos huecos circulares cegados aún se perciben bastante bien. Su cubrimiento es a cuatro aguas con teja curva en sustitución del empizarrado con que se le cubrió en los años 40 durante la reforma efectuada por García-Pablos. Se culmina este tejado a cuatro aguas por un pequeño cuerpo de remate prismático de ladrillo para albergar una pequeña campana y rematado también por tejado a cuatro aguas y culminado por veleta con fecha "año 1914", cruz de forja, y pararrayos.

Hay que resaltar el interesante dato de que originalmente la torre estaba separada del resto del templo. Ello ha llevado a distintos investigadores a teorizar con la posibilidad de que el cuerpo principal de la torre, con límite en su altura antes de alcanzar el actual cuerpo de campanas, fuera el alminar de una mezquita previamente existente, y cronológicamente datable entre los siglos IX y X. No obstante, esta circunstancia no parece conciliarse con el hecho documentado de que Móstoles no se constituye como núcleo urbano estable hasta mediados del siglo XII. El profesor madrileño Pedro Navascués Palacios (1942-2022) expuso la tesis de que la torre antecedió a la construcción del templo cristiano, y no como campanario, sino como torre fuerte de vigilancia. Aduce como ejemplos próximos las torres-campanario de las iglesias toledanas de Santiago del Arrabal y de San Bartolomé. Y

Foto 14: Fachada meridional del cuerpo de campanas con sus vanos configurados en arco apuntado. Siglo XII.

Foto 15: Ejemplo de ventanita aspillerada para iluminar la escalera interior, situada en la fachada occidental de la torre. Siglo XII.

para aseverar esta opinión expone la circunstancia de que la puerta de acceso a la torre, emplazada en su lado sur, se encuentra situada a 2,50 m sobre el nivel del suelo y está configurada con forma de arco ojival de 1,90 de alto por 85 cm de anchura que conserva aún las quicialeras para albergar una puerta de doble hoja. Es decir, esta puerta sólo sería accesible mediante escalera de mano o de trenzado de cuerda con travesaños de madera. El carácter exento original de la torre se conserva parcialmente aún hoy día, al estar separada del cuerpo principal del templo a una distancia de medio metro, y sólo poder accederse a la misma por un hueco nuevo practicado bajo la puerta primigenia.

Una vez en el interior de la torre, su escalera interior sube alrededor de un machón central, también de base ligeramente rectangular, estando configurada en tramos rectos en el hueco que dejan los paramentos del machón, y del interior de la fachada externa, y giran en sus esquinas. Se cubre por medio de bóvedas de aproximación de ladrillo.

Considerando que la torre precedió a la construcción del ábside del actual templo, el profesor Navascués la data en la primera mitad del siglo XII, al tener en cuenta las dimensiones de los ladrillos –17,50 x 27,50 x 3,50 cm–, y considera que en origen fue una torre de vigilancia al situarse Móstoles en una encrucijada de caminos estratégicos. Asimismo otro elemento que apoyaría esta tesis es la altura de la puerta de acceso –lo que facilitaba su defensa desde el interior– y las pequeñas ventanas de iluminación de la escalera interior, en configuración de saeteras. La mayor parte de los especialistas, y entre ellos la profesora Concepción Abad Castro, respaldan esta cronología, si bien ponen en duda el carácter primigenio de torre de vigilancia fortificada.

Foto 16: Perspectiva del ábside captada desde el norte.

Y nos dirigimos, de nuevo, a la fachada oriental del templo para encontrarnos con el segundo elemento más significativo del templo: el **ábside** (foto 16).

De estilo románico-mudéjar, se considera que su edificación es algo posterior a la de la torre-campanario, estimándose construido a comienzos del siglo XIII. De forma semicircular, ocupa la antigua cabecera del templo, donde se alojaba el altar mayor. Su perímetro mide 12,20 m, y se compone de un basamento de mampostería encintada de 3,5 m de altura, teniendo en cuenta que el nivel actual del suelo está al menos medio metro elevado sobre la rasante de época medieval. Este basamento se compone de nueve cajas de mampostería separadas por verdugadas de ladrillo una sola hilada.

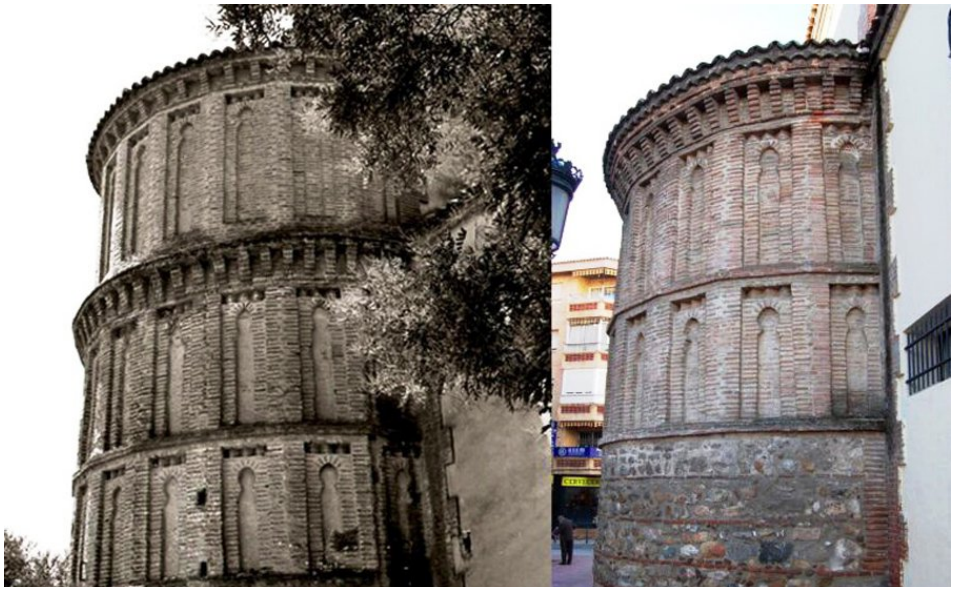


Foto 17: A la izquierda el ábside con la tercera faja de arquerías existente hasta 1970. A la derecha, el ábside en la actualidad (Fuente: AHISMO –Amigos de la Historia de Móstoles–).

El cuerpo superior, separado del inferior mediante imposta de doble hilada de ladrillo, está construido íntegramente en ladrillo visto, y se compone de dos fajas de arquerías, compuestas de once arcos ciegos de herradura túmidos rehundidos en sus correspondientes alfices, separados unos de otros por machones, y coronados con frisos de ladrillo en configuración de tres dientes de sierra. Resaltan ligeramente en altura los arquillos superiores sobre los que se disponen en la faja inferior. Se remata el ábside mediante cornisa, sustentada por canecillos de seis ladrillos, dispuestos en saledizo, y se cubre todo el conjunto con teja curva.

Hasta 1970, en que se aprueba el proyecto de reforma del templo parroquial, el ábside conservaba una tercera faja de arcos (foto 17), que rompía la proporción del ábside y se superponía al cuerpo de canecillos y cornisa original. No se correspondía con la construcción original del siglo XIII; su construcción fue motivada por la ampliación que experimentó el templo a finales del siglo XV, época en que pasó de tener una sola nave a estar dotada de tres, al tiempo que se elevaba en altura. Por una extraña sensibilidad, que lógicamente encareció los costes, al recrecer el ábside a la altura del nuevo transepto, se trató de reproducir los motivos ornamentales de dos siglos de antigüedad en aquel momento, aunque Navascués Palacios ya observó ciertas diferencias en el trazado de los arcos, su encuadramiento, el aparejo del ladrillo, y la disposición de los canecillos del alero del tejado. El arquitecto García-Pablos sacó a la luz la totalidad del ábside, que estaba casi totalmente embebido por construcciones auxiliares de la parroquia, entre los años 1944 y 1950. No obstante, en el proyecto que se aprobó de remodelación y ampliación del templo en el año 1970, bajo las directrices del arquitecto Aurelio Mendoza, se decidió eliminar el añadido del siglo XV, que rompía las proporciones originales del ábside. Probablemente, hoy en día se habría valorado mucho más el mérito de esta tercera arquería y, llegado el caso, se habría conservado.

Una planta de disposición desconcertante

Recorrido el contorno exterior del templo, nos disponemos a acceder al mismo, traspasando su portada, abierta en lo que fue originalmente el lado del evangelio y accediendo por su sencillo atrio (foto 18).

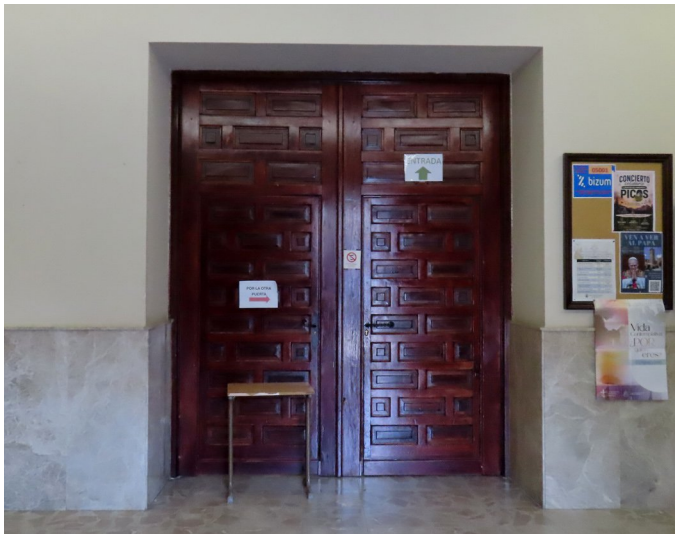


Foto 18: Atrio de acceso al templo.
Puerta adintelada de cuarterones. Siglo XX.

Una vez en el interior, rápidamente nos apercibimos de la inusual disposición en planta del edificio. Podemos apreciar en el plano (foto 19) la inserción de un moderno templo parroquial, consistente en una gran nave de planta semicircular orientada al Sur, rompiendo la orientación canónica tradicional que marcaba el antiguo presbiterio. Del antiguo templo parroquial subsisten el ábside, su tramo recto, y la torre-campanario mudéjares; igualmente, aunque muy reformados, se conservan la nave del evangelio y la central, habiendo desaparecido la nave de la epístola. No obstante, el templo precedente ya había experimentado una notable reforma con el proyecto de 1943 del arquitecto García-Pablos. Así, la nave central, que medía originalmente 4,40 m de latitud, se ensanchó hasta los 6.25 m, teniendo para ello el arquitecto que desmontar los pilares para desplazarlos a sus nuevos emplazamientos reconstruyéndolos nuevamente, y reduciendo las naves laterales, en la misma proporción, de los 3,70 m de anchura que tenían originalmente, a disponer de 2.60 m de latitud, convirtiéndose prácticamente en poco más que deambulatorios. Asimismo, se desmontó la armadura de madera que cubría la nave central, que había experimentado reformas en el siglo XVII, pero era de origen mudéjar, para elevarla en altura, y la sustituyó por bóveda de cañón con lunetos, pasando de disponer de cuatro tramos –incluyendo el espacio del sotacoro– a cinco tramos separados por arcos fajones sobre pilastras de fuste liso de orden toscano. Las naves laterales se cubrieron con pequeñas bóvedas de cañón rebajado.

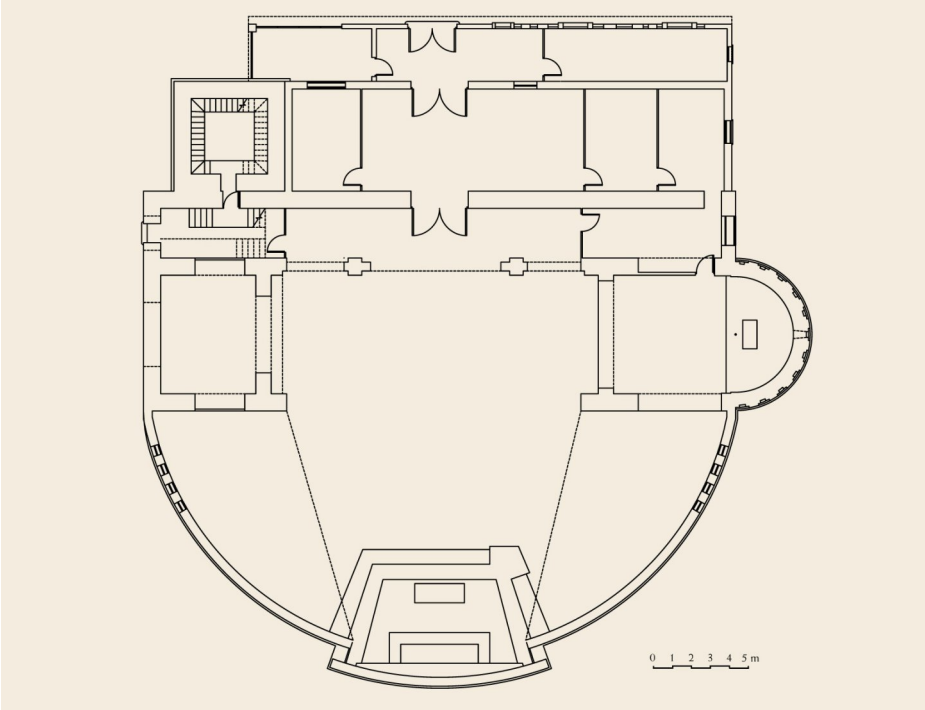


Foto 19: Planta del templo, con la gran nave semicircular diseñada en 1970, sobreviviendo del antiguo templo el ábside, la torre la nave central y la nave del evangelio (Fuente: www.romanicodigital.com).

Foto 20: Vista general de la nave desde el lateral derecho.

Situados a los pies del templo y en su lado derecho iniciamos la visita con esta vista general del lado de la epístola de la nave única hacia el altar mayor (foto 20), pudiendo observar a la derecha la primera capilla, que antes de la reforma constituía el acceso principal, si

bien mantiene el coro elevado en su parte superior. Desde este mismo punto, contemplamos el lateral del evangelio de la gran nave única (foto 21), cuyos elementos describiremos más adelante, aunque ya se intuye lo complejo de la planta al enjarjarse dos templos de tradiciones constructivas y épocas distintas.

Foto 21: Vista general del lado del evangelio desde los pies del templo.

Nos giramos para mirar el testero septentrional, en el que podemos contemplar un *Cristo Crucificado* (foto 22) en el momento de la expiración, alzando la vista al Cielo en el momento en que exclama *"¡Eli, eli, lama sabactani!"*, inicio del Salmo 22: "Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?". Se trata de una escultura contemporánea en madera tallada, y se inspira en modelos del gótico final y primer renacimiento; viste faldellín de raso en tonalidad cruda, anudado a su izquierda, y ribeteado dorado.

Nos aproximamos a la primera capilla de la epístola, y antes de acceder a ella y en su mismo umbral contemplamos en el pavimento la lápida de la sepultura del célebre alcalde de Móstoles Andrés Torrejón (foto 23), que originalmente se hallaba en la sacristía, y no hace muchos años se trasladó al actual emplaza-

Foto 22: *Cristo Crucificado*. Siglo XX.

Foto 23: Sepultura del alcalde de Móstoles, Andrés Torrejón, en el interior del templo.

Foto 24: Casa del alcalde Andrés Torrejón. Siglo XVIII.

Foto 25: Capilla situada en el sotacoro del templo. Siglos XVII y XX.

miento. Se conserva también en la localidad la que fuera vivienda del mítico alcalde del bando del 2 de Mayo, transformada en museo (foto 24).

Accedemos a la primera capilla del lado de la epístola (foto 25) a través de un gran arco escarzano con intradós acasetonado mediante enmarcamientos cuadrangulares de madera. Hasta la reforma emprendida en 1970, este espacio era el sotocoro donde se encontraba el acceso principal del templo, entonces situado a los pies del mismo. Sigue existiendo el coro en alto encima de la actual capilla.

En esta capilla se venera en su testero principal un *Cristo Crucificado* (foto 26), situado en el interior de un arco de medio punto en madera con el símbolo jesuítico "JHS" en su clave y tapizado en raso carmesí, y que se continúa a ambos lados por dos confesionarios. La imagen es contemporánea, de talleres de Olot, y posiblemente elaborada en los años 50 del siglo XX. El testero norte de esta capilla lo ocupa, bajo amplia hornacina en arco de medio punto elaborado en madera con la clave decorada por un corazón atravesado de siete espadas, la imagen de vestir de *Nuestra Señora de los Dolores* (foto 27). También contemporánea, le cubre manto

Foto 26: *Cristo Crucificado* en el altar principal de la primera capilla de la epístola. Siglo XX.

Foto 27: Altar de *Nuestra Señora de los Dolores*. Siglo XX.

negro de viuda ribeteado de dorado, y adornado de estrellas también doradas de cinco puntas, y viste túnica blanca. Muestra sus manos entrecruzadas sujetando un pañuelo y un rosario; sobre su pecho un corazón de plata atravesado por siete espadas (los "Siete Dolores" de María), y sobre su rostro cuajado de lágrimas, un rostrillo de plata corona su cabeza.

El lateral meridional de la capilla cobija *Cristo Yacente* en urna de cristal (foto 28). También es una imagen contemporánea y se dispone en el interior de una gran hornacina en arco de medio punto de idéntica configuración a la ya descrita de la imagen de Nuestra Señora de los Dolores. Sobre el paramento del fondo del arco podemos contemplar una copia de la *Santa Faz*, obra original de El Greco que fue propiedad de esta parroquia hasta que se procedió a su venta para poder sufragar parte de los costes de la reconstrucción de la iglesia tras los destrozos sufridos durante la guerra civil.

Foto 28: Altar del *Cristo Yacente* o *Santo Entierro*. Siglo XX.

Antes de dejar la capilla, nos giramos para observar el templo, y somos conscientes de contemplar la antigua cabecera, desde lo que fue el acceso principal del templo (foto 29). Podemos observar la antigua nave central, que culmina en el arco de triunfo que daba paso al presbiterio mudéjar, dotado de tramo recto –o anteábside– y el ábside semicircular que lo culmina. En la configuración actual del templo, según el proyecto de 1970, la antigua nave de la epístola fue demolida para dar paso a la actual nave única de planta semicircular. Sobrevive, a duras penas, la antigua nave del evangelio, si bien de los cuatro arcos de medio punto que la caracterizaban, aunque modificados por el proyecto de García-Pablos de 1943, tan sólo han sobrevivido dos, habiendo sido sustituidos los dos restantes, tras la demolición del pilar que los dividía y los dos arcos de medio punto, por un amplio espacio adintelado que marca la disposición principal actual del templo. Asimismo, ha desaparecido la bó-

Foto 29: Vista general de la antigua orientación del templo con su cabecera, nave central y nave del evangelio subsistentes (siglos XIII-XX).

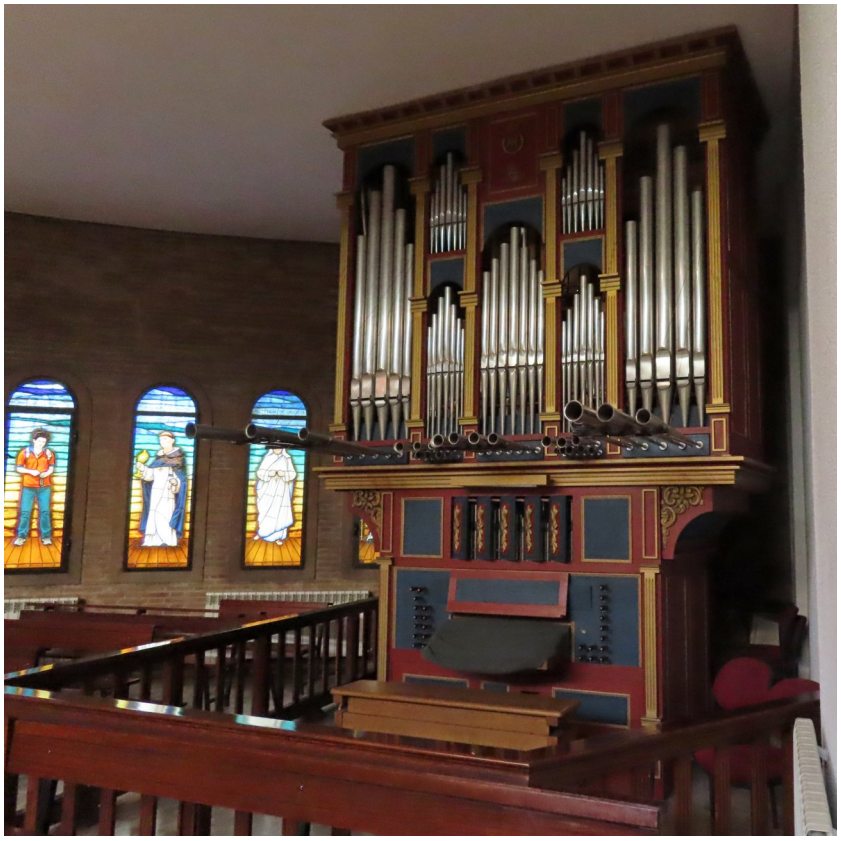


Foto 30: Órgano de la parroquia. Siglo XX.

veda de cañón de que la dotó García-Pablos, sustituida por vulgar cielo raso constituido por viguetas metálicas y rasilla. Al perder altura la nave con la desaparición de la antigua bóveda, no fue posible mantener las ventanas con lunetos que iluminaban la antigua nave mayor, ni los sencillos capiteles toscanos que remataban las dos pilastras actualmente subsistentes.

Continuamos nuestro recorrido, para llevarnos la grata sorpresa de toparnos con el magnífico órgano de este templo (foto 30). Los mostoleños se han enorgullecido legítimamente de que su parroquia históricamente llegó a contar con un instrumento notable que se remontaba al siglo XVI, y que se consideraba la "maravilla del Reino"; al parecer, para su adquisición contó con la mediación del rey Felipe II en agradecimiento a Nuestra Señora de los Santos al haberse restablecido de una enfermedad por su mediación. Ya en 1592 en su libro *Miscelánea*s, el cronista Luis de Zapata describía el órgano de Móstoles con estas palabras: *"El mayor órgano es el de Móstoles, que tiene 21 diferencias admirables, lo ordinario, aflautado, orlas, dulzainas, trompetillas, pajarillos y aún voces humanas, vihuelas, áreas temblantes, tamboriles, cornetas y chirimías"*.

Pues bien, el recordado párroco D. Primitivo García puso empeño en el proyecto de recuperar esta tradición musical de la parroquia y para ello dotarla de un magnífico instrumento que prestigiara con su acompañamiento musical la liturgia y permitiera la realización de conciertos de calidad. El actual órgano tiene una altura de 4,95 m. y una anchura de y 2,7 m de ancho, y se compone de tres teclados manuales de 54 notas cada uno y un pedalero de 30 notas. Para la descripción de las restantes características técnicas del instrumento, recomendamos a aquellos lectores interesados que visiten la web parroquial, en donde se exponen con todo detalle.

Prosiguiendo nuestro recorrido por el templo, alcanzamos el lateral septentrional de la gran nave semicircular, en el que destacan cuatro estrechos ventanales culminados en arco de medio punto, y que contienen vidrieras figurativas que sustituyen a las anteriores polícromas de carácter abstracto. Son obra del taller artístico CERVI, dirigido por el vidriero, ceramista, pintor y escultor Juan José Ronco Villa. Instaladas recientemente (año 2023), representan respectivamente, de izquierda a derecha, al *Beato Carlo Acutis*, Santo desde 2025; *San Simón de Rojas*; *Santa Teresa de Calcuta*; y *San Bernardo* (foto 31).

Dejamos el lateral de la epístola para contemplar el retablo mayor (foto 32). Se trata de un retablo de madera dorada y policromada de un solo cuerpo y cinco calles de estilo neobarroco y realizado a finales del siglo XX. Se sustenta sobre predela marmórea, que se estructura, al igual que el retablo en cinco calles, con dos frontales cuadrangulares en los extremos, y rectangulares los centrales. Son bícromos; siendo los enmarcamientos de mármol rojo, y color claro los fondos, que

Foto 31: En las vidrieras del lateral derecho de la nave principal, podemos contemplar de izquierda a derecha las representaciones del *Beato* (ya Santo) *Carlo Acutis*, *San Simón de Rojas*, *Santa Teresa de Calcuta* y *San Bernardo*. Siglo XXI.

Foto 32: Retablo mayor. Siglo XX.

aparecen decorados con espejos y molduras de inspiración rococó, y adaptándose en sus configuraciones a las formas rectangulares y cuadrangulares de los frontales.

El retablo en sí, como hemos anticipado, es de un solo cuerpo con cinco calles separadas por seis columnas corintias de fuste acanalado que sustentan entablamento con decoración vegetalizada simétrica sobre el que apoya la cornisa, dotada de pequeñas ménsulas. La calle central la ocupa *Cristo Crucificado* en enmarcamiento de arco rebajado sobre fondo dorado con decoración romboidal. En el lateral izquierdo a la calle central podemos contemplar una pintura contemporánea que representa la *Anunciación*; la calle derecha inmediata al Crucificado se orna con pintura contemporánea representando la *Resurrección* de Cristo. Las calles de los extremos se decoran con hornacinas, cobijando la de la izquierda altorrelieve con representación de la *Asunción de Nuestra Señora a los Cielos* (advocación del templo parroquial); la hornacina del extremo derecho es una escultura de *San José con el Niño*. A los pies del retablo contemplamos mesa del altar, en cuyo frontal se encuentra una representación en bajorrelieve y policromada, contemporánea, de la *Última Cena*.

Nos dirigimos al ámbito de la epístola, encontrando en primer lugar el ámbito del *baptisterio* (foto 33). Se identifica con un sencillo cuadro contemporáneo del *Bautismo de Cristo por San Juan Bautista*. Es en este lugar donde localizamos una de las joyas históricas y artísticas del templo: su magnífica pila bautismal (foto 34). No se encargó específicamente para este templo, ya que no se relaciona en los libros de fábrica parroquiales del siglo XVIII y primeros años del XIX; por lo que probablemente se incorporaría al patrimonio mueble de la parroquia a mediados del siglo XIX. Es de estilo renacentista, datando del reinado de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, los Reyes Católicos. El material es mármol de tonalidad verdosa, ligeramente jaspeado. Sobre una base cuadrada de frentes rectangulares rehundidos con enmarcamiento de doble moldura, se apoya el pie de forma cilíndrica en configuración de mínimo fuste de columna acanalada delimitada en su parte superior e inferior por sendos toros o molduras conve-

Foto 33: Baptisterio.

Foto 34: Pila Bautismal de los Mendoza. Siglo XV.

Foto 35: Vidrieras del lado del evangelio de la nave principal, en las que contemplamos, de izquierda a derecha, a los *Santos Niños Francisco y Jacinta*; a *San Maximiliano Kolbe*; a *San Juan Pablo II*; y a *Santa Maravillas*. Siglo XXI.

xas aboceladas. La pila tiene forma de copa, estando decorada su mitad inferior mediante gallones, constituyendo el resto de la pila por su parte media y superior, por una banda a modo de entablamento decorada con cruces patadas y el blasón familiar de D. Pedro González de Mendoza, quien fue Arzobispo de Toledo entre los años 1482 y 1495.

Siguiendo nuestro recorrido, y situados en el lateral del evangelio de esta gran nave vemos cuatro ventanas culminadas en arco de medio punto, siguiendo la disposición geométrica de las ya antes descritas. Sus vidrieras, colocadas al mismo tiempo que las anteriores, en el año 2023, representan, de izquierda a derecha: a los *Santos Niños Francisco y Jacinta*; a *San Maximiliano Kolbe*; a *San Juan Pablo II*; y, por último, a *Santa Maravillas* (foto 35), obras del mismo taller artístico ya indicado.

En esta zona del templo podemos contemplar una bellísima imagen de vestir de *Jesús Nazareno* (foto 36). Sobre altar marmóreo, y sencillo retablo liso moldurado con forma de arco de medio punto, prestamos veneración a esta emotiva imagen de Cristo camino del Sacrificio Supremo. Vestido con túnica talar morada, adornada con bordados de oro y dotada de anchas mangas, aparece ceñido por fajín dorado y cíngulo, mientras marcha con la Cruz a cuestas, cami-

Foto 36: Imagen de *Jesús Nazareno*. Siglo XX.

Foto 37: Vista general del interior del ábside mudéjar. Siglo XIII.

no del Calvario. Esta imagen fue donada a la parroquia en el año 1940 por el matrimonio formado por D. Antonio Hernández y D.ª Isabel Jara. Actualmente sale en procesión durante la Semana Santa portada por la "Cofradía de Jesús Nazareno y Cristo Resucitado", fundada en el año 1992. Otras de las imágenes que hemos contemplado a lo largo del recorrido del templo también contribuyen al enriquecimiento de las procesiones de penitencia mostoleñas, como son el Santo Entierro, o Nuestra Señora de los Dolores, entre otras.

Alcanzamos la última capilla existente en este lado del evangelio, antigua cabecera del templo tradicional, y echamos la vista hacia el lado occidental (foto 37). Percibimos desde este punto, cabecera del antiguo templo, la antigua disposición de la iglesia de las etapas medieval y moderna, hacia sus pies. Efectivamente, apreciamos lo que fue nave central del templo, a la derecha la antigua nave del evangelio, separada originalmente por cuatro arcos de medio punto, y actualmente sólo por dos y un gran vano adintelado central que permite el cómodo acceso a la moderna nave única central. Y al final contemplamos la primera capilla que visitamos, donde se abría el acceso principal del templo y que sigue sirviendo de sostén al coro que se superpone a la misma. No podemos también dejar de lamentar la desaparición de la bóveda de cañón, sustituida por un vulgar cielo raso de viguetas metálicas que se intuyen fácilmente.

Volvemos la mirada para afrontar la visión del interior del ábside mudéjar del siglo XIII (foto 37). Originalmente concebido como presbiterio del templo y actualmente destinado a capilla del Santísimo, se configura como un gran paramento semicircular convexo compuesto por ocho cajas de mampostería irregular, separadas por verdugadas de una sola hilada de ladrillos, excepto la inferior que muestra doble hilada. La parte superior del ábside continúa en altura íntegramente en ladrillo. En el centro del ábside se abre ventana de iluminación con forma de arco de medio punto y enmarcada en ladrillo, de notable derrame interior, abriéndose al exterior por una mínima ventana, también culminada en arco de medio punto cubierta por vidriera polícroma abstracta.

No se ha conservado la cubierta del ábside por bóveda de horno o de cuarto de esfera. Ya hemos comentado que a finales del siglo XV y con motivo de las obras del templo en época de los Reyes Católicos, durante las cuales el edificio pasó de tener una única nave a disponer de tres, y asimismo, se elevó en altura, con lo que se recreció también el ábside que, por una rara sensibilidad, reprodujo en la arquería exterior añadida, los motivos de las dos fajas de arcos inferiores, también se construyó una nueva bóveda de cuarto de esfera. Cuando el templo se amplió a partir de 1970 bajo las directrices del arquitecto Aurelio Mendoza se decidió suprimir la tercera arquería añadida en el siglo XV, al parecer porque rompía las proporciones del conjunto del ábside; se demolió por tanto la bóveda de cuarto de esfera, y no se reconstruyó. Por eso, el interior del ábside muestra actualmen-

Foto 38: Imagen de la *Inmaculada Concepción*. Siglo XX.

Foto 39: Muro norte del anteábside. Siglos XIII y XX.

te ese aspecto mutilado cubierto inopinadamente por el cielo raso. No perdemos la esperanza de que en alguna remodelación inteligente se prevea la recreación de la bóveda original.

En esta capilla destacamos una bella imagen contemporánea de la *Inmaculada Concepción* (foto 38), representada con túnica blanca, cubierta por manto azul y la cabeza cubierta parcialmente por un tocado color crema que deja ver su melena. Situada sobre un orbe, y como nueva Eva, pisa la Serpiente Tentadora del Jardín del Edén, que lleva en sus fauces el fruto del Árbol Prohibido.

Se completa el antiguo presbiterio con el anteábside o tramo recto, parcialmente conservado (foto 39). En esta imagen contemplamos su testero norte, abierto a finales del siglo XV, por un gran arco de medio punto con rosca de ladrillo, que permitía su comunicación con el ábside de testero plano en el que culminaba la nave del evangelio añadida en esa época. Actualmente, se encuentra condenada, salvo una pequeña puerta que le comunica con la sacristía, que ocupa el ámbito del referido ábside cuadrangular. El muro del anteábside opuesto conserva la totalidad del arco de medio punto abierto y diáfano para permitir su comunicación con el resto del templo ampliado.

Foto 40: En la imagen izquierda, *Simpecado*, estandarte de la hermandad Rociera; a la derecha Imagen de la *Virgen del Rocío*.

Alcanzamos la zona actual de los pies del templo y en su paramento podemos contemplar dos hornacinas cerradas por puertas de vidrio: la de la izquierda, es una hornacina-armario exenta metálica que cobija una imagen del *Simpecado* de la hermandad rociera afincada en Móstoles; y la de la derecha, en hornacina abierta en el muro, cobija la imagen en escultura de la *Virgen del Rocío* (foto 40).

Tras la visita a este templo, que provoca sentimientos encontrados ante los notables contrastes estéticos, artísticos y arquitectónicos que evidencian los elementos que lo integran, reparamos en su actual puerta principal de acceso en cuya parte superior se abre una curiosa hornacina en ladrillo, en configuración de arco de herradura ligeramente apuntado, que cobija una imagen escultórica de la *Asunción de Nuestra Señora*, de inconfundible estética setentera (foto 41).

Foto 41: Imagen de la *Asunción de Nuestra Señora*.

La Gatera de la Villa desea manifestar su agradecimiento a la comunidad parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, de Móstoles, y a su párroco titular por su excelente acogida y las facilidades otorgadas en la realización del reportaje fotográfico.

FUENTES CONSULTADAS

- AA.VV.: *Arquitecturas restauradas. Una década de intervención en el Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, 1986-1995*. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid (1995).
- AA.VV.: *Arquitectura y Desarrollo Urbano*. Tomo XII. Madrid: Fundación COAM, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, Dirección General de Arquitectura y Vivienda (2004).
- AA.VV.: *Diccionario Visual de Términos Arquitectónicos*. Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya (2012).
- AA.VV.: *Enciclopedia del románico. Madrid*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico (2008).
- AA.VV.: *Enciclopedia Universal Sopena*. Tomo 7. Barcelona: Editorial Ramón Sopena (1972).
- AA.VV.: *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid (2002).
- AA.VV.: *Sagrada Biblia*. Chicago: La Prensa Católica (1964).
- COBREROS, Jaime: *El Románico en España*. Madrid: Editorial Incafo (1993).
- LÓPEZ DE SILANES VALGAÑÓN, F. J. Ignacio: *El románico en Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería (2014).
- Página web de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, de Móstoles.

La leyenda de Gracián Ramírez y la Virgen de Atocha

La leyenda de Gracián Ramírez y la Virgen de Atocha aparece por primera vez en El *Isidro* (1599), de Lope de Vega. Cinco años después, el dominico Francisco de Pereda la recoge en su *Historia de la santa y devotísima imagen de nuestra señora de Atocha* (Valladolid, 1604). En 1609 Salas Barbadillo la incluye en *Patrona de Madrid restituyda* (Madrid, Alonso Martín), su debut literario. Rojas Zorrilla la lleva al teatro en 1645 con *Nuestra Señora de Atocha*; Lanini Sagredo refunde esa comedia en *El luzero de Madrid. Nuestra Señora de Atocha* (Madrid, 1676). En el siglo XVIII, Laviano retoma la leyenda con *La restauración de Madrid*, estrenada el día de Navidad de 1781. En 1831 Hartzenbusch la adapta en *Las hijas de Gracián Ramírez*. En ***La Gatera de la Villa*** la hemos llevado al cómic, con alguna licencia y las imágenes creadas con inteligencia artificial.

La Antigua Devoción en Santiago el Verde

En tiempos de gran tribulación, el caballero Gracián Ramírez hallaba consuelo en la santa ermita de Santiago el Verde, a orillas del Manzanares.
Grande era su fe por la sagrada imagen, traída a estas tierras hispanas por los propios discípulos de San Pedro.
Allí acudía con su esposa y sus dos hijas, niñas de tierna edad, para elevar plegarias ante la talla de madera oscura y manto azul profundo.

El Hallazgo en los Atochales

Mas aconteció que la imagen desapareció de su altar junto al río. Fue el propio Gracián quien, tras búsqueda afanosa, la halló entre los atochales de esparto. La imagen emitía un resplandor dorado, señal inequívoca de que la Señora deseaba allí su nueva morada, donde hoy se alza su templo.

La Amenaza de las Huestes

Dispuso Gracián la construcción del nuevo santuario con presteza. Mas desde las murallas de la antigua Madrid, el enemigo observaba con recelo. Los hijos del Profeta, creyendo que el caballero alzaba una fortaleza para la guerra, aprestaron sus turbantes y cimitarras para el ataque.

NotebookLM

La Desigual Batalla

La batalla fue cruenta y la desigualdad manifiesta. El Alcaide, luchando bravamente espada en mano, veía cómo la esperanza se desvanecía ante la multitud enemiga que teñía el horizonte como una plaga.

El Sacrificio de la Sangre

Ante el temor cierto de caer en manos infieles, la virtuosa dama abrazó a sus hijas de cinco y siete años. Con rostro lleno de resolución piadosa, prefirieron entregar sus almas al Creador antes que perder su honra y su fe en el cautiverio.

La Divina Intercesión

¡Mas la Virgen no abandona a sus siervos! En el cenit de la desesperanza, una visión idealizada de la Señora con manto de estrellas apareció sobre el campo. Un rayo de luz descendió sobre Gracián, quien, bañado en gracia divina, cobró nuevos bríos y venció al invasor.

El Duelo del Vencedor

Con el enemigo disperso, Gracián entró en la ermita recién terminada. Mas su victoria sabía a ceniza. Se desplomó de rodillas, con la cota de malla dañada y el alma yerta, clamando: "¡Oh, Señora! Victoria nos habéis dado, mas mi corazón yace muerto por la pérdida de mis amadas".

El Prodigio de Prodigios

Al alzar la vista hacia el altar, el llanto se tornó en asombro. Allí, ante la imagen dorada, halló a su mujer e hijas resucitadas, orando en santa paz, sin herida alguna. ¡La fe de Gracián había sido recompensada con la vida misma!

Legado de la Virgen de Atocha

Así se cimentó la devoción por la imagen más antigua de Madrid, protectora de reyes y pueblo llano. La talla, de madera oscura y corona labrada, permanece hoy como testigo mudo de aquel milagro en los campos de esparto.

FIN DE LA CRÓNICA. LAUS DEO.

¿Qué hace un hueso del Cid en Madrid?

Notas sobre la donación de un hueso del Cid a la Real Academia Española

Texto: Emilio Guerra Chavarino

D. Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) fue un filólogo, director de la Real Academia de la Lengua, que rescató y salvó la figura del Cid Campeador, transformándole en el gran héroe nacional y separando la leyenda literaria del rigor histórico. El 13 de marzo de 1968, próxima la muerte de D. Ramón y con motivo de su 99 cumpleaños, una comisión de académicos lo visitó, presentándole un fragmento del cráneo del Cid que, por mediación de Camilo José Cela, su propietaria había decidido donar a la Academia. D. Ramón se encontraba sentado en un sillón de ruedas. Les acogió cariñosamente. Cuando le hablaron de la reliquia y se la enseñaron, guardó conmovedor silencio y la besó devotamente.

Un neófito se preguntará ¿Cómo llegó una parte del esqueleto del Cid a manos de la Academia? La respuesta es sencilla. Con motivo de la invasión francesa de 1808, los días 10-12 de noviembre de 1808, los militares franceses invadieron el monasterio de San Pedro de Cardeña, donde se encontraba la tumba de El Cid y de Ximena, su mujer. La profanaron buscando algún tesoro. Esparcieron los restos por el suelo y se llevaron algunos de ellos como recuerdo, arruinando salvajemente todo lo que pudieron. El monasterio quedó abandonado, expuesto a que la gente se llevara cuanto quisiera. Uno de esos huesos es el que los académicos mostraron a D. Ramón.

De momento, la actitud de los franceses fue y es totalmente inadmisible. Tratemos de analizarla. Durante los siglos XVI y XVII, la cultura imperial española, la lengua española, la forma de vestir, todo, se extendió por Europa. Se nos quería imitar. La historia del Cid se popularizó. Eso hizo que cuando los franceses vinieron a España, quisieran tener un recuerdo de él. Tras las primeras batallas a favor de los franceses, quisieron denigrar al vencido, demostrando su sed de venganza, acto propio de gente baja. Decían que nos traían la cultura que no teníamos.

Veamos qué sucedió después de la invasión de 1808.

Los restos óseos del Cid y de D.ª Ximena fueron dispersados por Francia, Alemania, actual República Checa (Palacio Kynzvart), Polonia y hasta Rusia. Algunos de esos restos pudieron ser recuperados y se entregaron a la Capilla de la Casa Consistorial de Burgos. En 1886, Arthur de Ganniers publicó un artículo en *Le correspondant, Recueil Périodique*, de París, con el título "Cid et ses çendres" donde se decía:

Figura 1: Hueso del cráneo del Cid, con inscripciones en sus dos caras (Archivo de la Real Academia. D.ª Covadonga de Quintana).

«En 1808 el cuerpo legislativo francés comisionó a los diputados Príncipe de Salm-Dick (1773-1861), Conde de Girardin (1776-1855), y barón de Lamardelle (1770-1884), para que se trasladaran a España al objeto de felicitar a Napoleón por sus victorias en Burgos (batalla de Gamonal) y en Somosierra. El príncipe de Salm hizo que del monasterio de San Pedro Cardeña le entregaran el féretro con las cenizas del Cid, que se llevó a París. Su heredero, otro Salm-Dick, se las dio al príncipe Hohenzollern para ser depositadas en el museo de su castillo de Sigmaringen».

En 1884, el académico de Bellas Artes D. Francisco María Jubino (1833-1888), convencido de que el féretro de Sigmaringen contenía los restos del Cid y de Ximena, informó de los hechos a Alfonso XII. Algunos días después, el Sr. Jubino recibía del Príncipe de Hohenzollern las reliquias. Un mes más tarde se las entregó al rey. Alfonso XII murió en 1885. Se perdió el rastro a los restos del Cid.

Volvamos a nuestro tiempo, 1968. Un mes antes de la visita a D. Ramón, Camilo José Cela había escrito al secretario de la Academia, el filólogo Rafael Lapesa, una carta en la que transcribía otra que había mandado al director en funciones de la Academia, Vicente García de Diego, sobre el hallazgo de un hueso del Cid. Veamos un resumen del escrito de D. Camilo a D. Vicente:

«Mi muy querido y respetado don Vicente, Le ruego que no me tome por loco, pero creo que he encontrado un trozo del cráneo del Cid, que se llevaron los franceses en 1808».

La historia es larga, y le contó lo ya dicho del artículo de 1886, escrito por Arthur de Ganniers. La Academia se puso en marcha. D.ª Covadonga de Quintana, del Archivo de la Real Academia Española, supo que la condesa Thora Darnel-Hamilton escribió una carta a su amiga la Sra. Beppo Adul-Wahab, informándola mediante dos fotografías del hueso, con una inscripción escrita en tinta negra sobre cada una de sus caras. En una de ellas se leía *«Offért à Monsieur de Labensky par le soussigné, M. Delamardelle* [firma y rúbrica]*»* (Figura 1, derecha). Y en la otra, *«Os du crâne de Rodrigue* [Díaz de Vivar] *pris en 1808 dans son tombeau a la Chartreuse pres Burgos* [...]*»* (Figura 1, izquierda). Las dimensiones del hueso eran: longitud máxima, 69 mm; anchura máxima, 57 mm, y espesor, entre 3 y 7 mm.

Este señor de Labensky era bisabuelo de la condesa Thora Darnell-Hamilton, quien aseguraba que en su casa siempre hubo la tradición oral de que el hueso pertenecía al Cid. Como consecuencia de todo ello, la condesa quiso devolver el hueso a España, a cambio de nada.

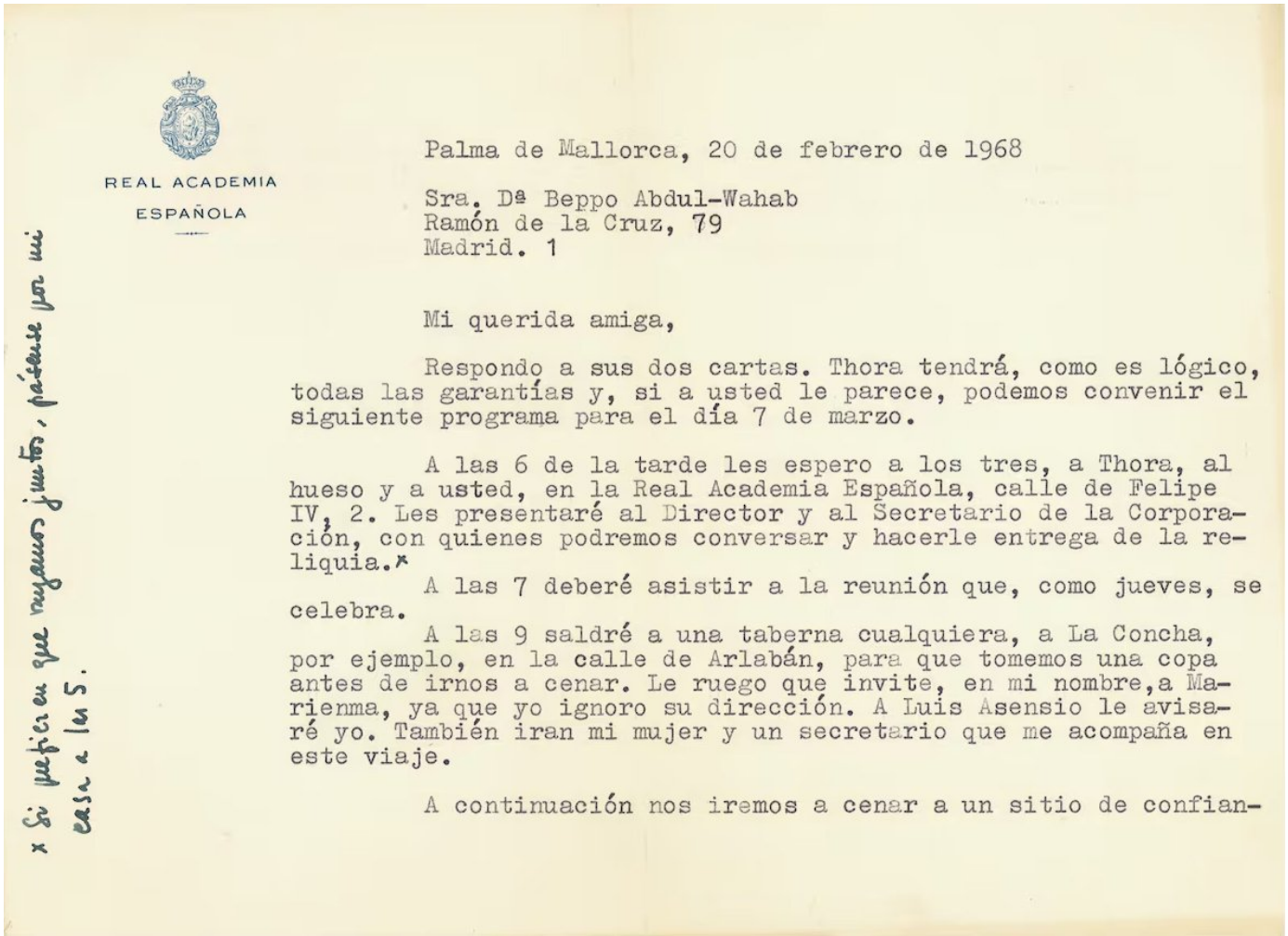
En un principio había pensado devolverlo a la tumba del Cid, pero, a través de la Sra. Beppo Abdul (artista británica casada con un príncipe tunecino), se la convenció de que lo entregara a la Academia. D.ª Covadonga de Quintana creyó que la Academia podía conservar mejor

el hueso, y añadió que ello es el más emocionado homenaje que se puede brindar al director de la Academia.

D. Ramón había comenzado a estudiar al Cid en 1908 rescatando el manuscrito de *El Cantar* o *Poema de Mío Cid*. En 1929 publicó el ensayo *La España del Cid*, consolidando al Cid como un estratega genial y un héroe nacional, argumentando que las gestas cidianas eran refundición de gestas populares lograda a lo largo del tiempo.

El 7 de marzo de 1968, una semana antes de la visita a D. Ramón Menéndez Pidal, Cela anunciaba su visita a la Academia en compañía de las citadas señoras (condesa Thora y Sra. Beppo Abdul-Wahab) portando la reliquia, y sugería algunas pautas procedimentales: la extensión de un recibo provisional para la condesa Thora; la designación de una comisión de estudio de la donación formada por Vicente García de Diego en su calidad de director en funciones, Rafael Lapesa como secretario, Laín Entralgo como médico, García-Valdecasas como jurista, Martín de Riquer como medievalista, Dámaso Alonso y él mismo, que debían redactar un acta y someterla a la aprobación de la Academia. Añadía la posibilidad de recabar del gobierno una condecoración para la condesa Thora y otra menor para la Sra. Beppo Abdul-Wahab.

Todo sucedió como Camilo José Cela había programado. Ese día 7 de marzo de 1968 el secretario daba cuenta a la junta de la donación del hueso; en dicha sesión se nombró a una comisión formada por el director accidental y los señores Laín Entralgo, Cela, García-Valdecasas, Guillén y Lapesa para que estudiase la autenticidad y el destino de la reliquia y se acordó mostrársela a D. Ramón Menéndez Pidal, en la visita que se le haría el 13 de marzo con motivo de su cumpleaños.



REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA

Palma de Mallorca, 20 de febrero de 1968

Sra. Dª Beppo Abdul-Wahab
Ramón de la Cruz, 79
Madrid. 1

Mi querida amiga,

Respondo a sus dos cartas. Thora tendrá, como es lógico, todas las garantías y, si a usted le parece, podemos convenir el siguiente programa para el día 7 de marzo.

A las 6 de la tarde les espero a los tres, a Thora, al hueso y a usted, en la Real Academia Española, calle de Felipe IV, 2. Les presentaré al Director y al Secretario de la Corporación, con quienes podremos conversar y hacerle entrega de la reliquia.*

A las 7 deberé asistir a la reunión que, como jueves, se celebra.

A las 9 saldré a una taberna cualquiera, a La Concha, por ejemplo, en la calle de Arlabán, para que tomemos una copa antes de irnos a cenar. Le ruego que invite, en mi nombre, a Marienma, ya que yo ignoro su dirección. A Luis Asensio le avisaré yo. También iran mi mujer y un secretario que me acompaña en este viaje.

A continuación nos iremos a cenar a un sitio de confian-

* Si prefieren que vayamos juntos, pásense por mi casa a las 5.

Figura 2: Carta de Camilo José de Cela a la Sra. Beppo Abdul-Wahab, de 20 de febrero de 1968, preparando la visita de ésta a la Academia, que se produciría el 7 de marzo (Fuente: Real Academia Española).

Figura 3: Espadas Tizona (izquierda, Museo de Burgos) y Colada (derecha, Real Armería de Madrid).

En la siguiente sesión del 14 de marzo, el secretario dio cuenta de dicha de la comisión de académicos a su director, Menéndez Pidal. El secretario dejó consignado en el acta que cuando le fue mostrada la reliquia del Cid, «con lágrimas en los ojos, besó la reliquia y manifestó su deseo de que se uniera a los restos del héroe conservados en la catedral de Burgos».

Según el acta de la Comisión para el estudio del hueso del Cid, de 30 de mayo de 1968, Vicente García de Diego realizó unas gestiones privadas cerca del alcalde de Burgos para explorar la posibilidad de incorporar la reliquia a los huesos allí depositados, en cumplimiento del deseo del director, pero el Ayuntamiento de Burgos no se mostró partidario de abrir el sepulcro del Cid.

Ante la insistencia del señor Cela de que la reliquia fue donada por la condesa Thora a la Academia, donde debía permanecer, la comisión resolvió así por unanimidad (Acta de 30 de mayo de 1968). Desde entonces, el fragmento del cráneo pertenece a la colección patrimonial de la Real Academia Española, con el número de inventario O00001.

En un artículo publicado en el suplemento "Crónica" del diario *El Mundo* de 30 de abril de 2006, "El verdadero destierro del Cid", Nieves Concostrina se detiene en el recorrido seguido por las reliquias del Cid que le tocaron en el reparto al príncipe de Salm-Dick e imagina el destino de las que se quedó el barón de Lamardelle.

La Ficha Técnica realizada para el hueso del Cid fue trabajo de D. Ángel Fuentes Domínguez, Profesor titular de Arqueología, Universidad Autónoma de Madrid. En la descripción técnica del fragmento óseo craneal se dice pertenecer a un individuo de sexo masculino que, por su robustez, rondaría los 50 años de edad.

Desde 1921, los restos del matrimonio Rodrigo-Ximena se encuentran en el crucero de la Catedral de Burgos. La espada Tizona se encuentra en el Museo de Burgos. La espada Colada (solo la hoja), en la Real Armería de Madrid. El caballo Babieca está enterrado en el Monasterio de San Pedro de Cardeña.

Las Meninas,
o "La familia del Señor rey Phelipe Quarto" (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez)

Texto: Enrique González Arguinsonis

El antiguo Alcázar de Madrid no fue solo un centro de poder. Entre sus muros se albergaba una de las colecciones artísticas más extraordinarias de la Europa de su tiempo: tapices flamencos, muebles de refinada delicadeza, joyas de exquisita factura, esculturas en bronce y mármol, cuadros –muchos, muchos cuadros–. Algunas de esas obras, por cierto, no fueron traídas de fuera, sino que nacieron en el propio Alcázar, como es el caso de *Las Meninas*.

Según el catedrático de Historia Moderna de la UCM, D. José Cepeda Gómez, a partir de 1640, después de un comienzo de reinado brillante de Felipe IV, se inicia una dramática etapa en dicho reinado. La unión de armas creada por el Conde Duque de Olivares es un auténtico fracaso, y España tiene que afrontar bastantes conflictos en múltiples frentes. Con la Guerra de los Treinta Años, enfrentamientos con los rebeldes daneses, holandeses, suecos, alemanes, y con los franceses desde 1635. Como revela Cepeda, el embajador inglés en Madrid escribió a Londres diciendo: *"me inclino a pensar que la grandeza de esta monarquía está próxima a su fin"*[1].

Pero, he aquí, que las cosas podían ir peor y lo fueron: a lo citado hay que añadir la rebelión de Portugal, la rebelión de Cataluña, la rebelión de la nobleza andaluza, problemas también en Nápoles y el descalabro final de Rocroi (Francia, cerca de la frontera belga), la gran batalla perdida de los tercios españoles el 16 de mayo de 1643; la consecuencia de la batalla fue la pérdida del Rosellón.

El historiador José Deleito y Piñuela, en su libro *El rey se divierte*, carga contra la mediocridad política de Felipe IV, y refiriéndose a los soldados españoles indica que *"estos, ya que padecieron un rey mediocre, se consolaron pensando que al menos era lo que hoy diríamos un distinguido sportman"*[2].

La circunstancia económica fue tan nefasta como la política. La Real Hacienda afrontó la friolera de cuatro bancarrotas (1627, 1647,1656 y 1662)[3], en una crisis económica que fue debida al tener que financiar toda la cantidad de conflictos en los que estaba impli-

1 CEPEDA GÓMEZ, José: "Felipe IV y la Monarquía del Salón de Reinos", en MARTÍNEZ RUIZ, E. (coord.): *Conferencia II Seminario Internacional de la Cátedra Extraordinaria de Historia Militar: la guerra en el arte*, días 18-20 de octubre de 2016. Publicada en 2017 en la revista del Ministerio de Defensa.

2 DELEITO Y PIÑUELA, José. *El Rey se divierte*. Espasa Calpe (1935). Pág. 228.

3 Web del Instituto Cervantes. Consulta "Época del reinado de Felipe IV".

cada la monarquía. La unión de armas de Olivares fue también un fracaso económico total, al negarse los distintos reinos de la monarquía a participar en ella. Esta crisis económica que asimismo ocurrió en Europa, se agudizó con una gran hambruna y una epidemia de peste; vaya como ejemplo que la ciudad de Sevilla, con motivo de la peste, perdió 60.000 habitantes en 1647[4].

Y sin embargo, fue la época de mayor esplendor cultural, el llamado Siglo de Oro. Fue un tiempo del que no hubo nada igual en España hasta tres siglos después con las generaciones de 1898 y 1927, la Edad de Plata. Por poner unos cuantos ejemplos, en la literatura es la época de Cervantes (el *Quijote* vio la luz en 1605), Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Calderón de la Barca y mujeres como María Zayas, Ana Caro de Mayen y Sor Juana Inés de la Cruz. En cuanto a la pintura, qué voy a decir, si Velázquez con sus *Meninas* es la razón de este trabajo; hay que añadirle Zurbarán, Ribera, Murillo, Maíno y el escultor de imaginería religiosa Alonso Cano.

Pero no quiero acabar este apartado sin un alegato a favor de la tan controvertida figura de Felipe IV. El profesor Alfredo Alvar viene a decir, en la contraportada de su libro *Felipe IV el Grande*, lo siguiente a favor de este monarca: *"Fue un rey que tuvo que sobrevivir a un sinfín de escollos políticos, guerras y tragedias personales y que promovió como nadie lo había hecho hasta entonces, las artes y la letras, convirtiendo a España en el referente artístico cultural de la época"*[5]. Y yo quiero añadir al respecto que fue un mecenas del arte, puede que incluso superior a Felipe II, pues entendía de literatura, (escribió obras de teatro, que representaba la propia familia real), entendía de escultura, motivo por el que envió a Velázquez en su segundo viaje a Italia a buscar obras de este oficio y, por supuesto, entendía considerablemente de pintura, de ahí, su gran concomitancia con su pintor de cámara favorito Velázquez, y, por ello existen *Las Meninas*.

Descripción de la obra *Las Meninas* (el cuadro de *La Familia*)

Las Meninas (fig. 1) es el cuadro de pintura más importante en la historia de la pintura española. El nombre de Meninas se le debe a Pedro de Madrazo, que en 1843 le cambió el nombre en la edición de entonces del catálogo del Museo del Prado[7].

FICHA DE LA OBRA

Ubicación: Museo Nacional del Prado, Madrid (España).
Título: *Las Meninas* (figura 2). También conocido por otros nombres[6]: En el inventario del Alcázar de 1666 se le menciona como *Retrato de la señora emperatriz con sus damas y una enana*. En 1700, tras el incendio del Alcázar, se le denomina *La familia del Señor rey Phelipe Quarto*. En el nuevo Palacio Real se le titula *La familia*.
Autor: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.
Técnica y soporte: Óleo sobre lienzo.
Dimensiones: 318 x 276 centímetros.
Cronología:
- Fue pintada en 1656 para el rey de España Felipe IV.
- Pertenece a la colección real de los reyes de España desde entonces.
- En 1819 pasó al Museo Nacional del Prado junto con el resto de la colección real, gracias a la iniciativa de la reina Isabel de Braganza, esposa del rey de España Fernando VII. Es el lugar en el que sigue hasta el día de hoy.

4 Web *www.historiasigloXX.org*. Consulta "España siglo XVII".

5 ALVAR EZQUERRA, Alfredo: *Felipe IV el Grande*. Editorial la Esfera de los libros (2018). Contraportada.

6 Web del Museo Nacional del Prado. Enciclopedia, Francisco Calvo Serraller.

7 Web del Museo Nacional del Prado. Enciclopedia de Francisco Calvo Serraller, consulta "meninas": *"En 1843, en el catálogo del Museo del Prado, redactado por Pedro de Madrazo, aparezca por primera vez con el título de Las Meninas. Deno-*

Figura 1. *Las Meninas* (Fuente: Web del Museo del Prado).

Se encontraba ubicado este cuadro en el Alcázar de Madrid, concretamente, en el cuarto bajo del rey en la pieza de despacho y, en el inventario de 1666 al fallecimiento del rey Felipe IV, aparece anotado así: "*Cuatro varas y media de alto y 3 y media de ancho, con su marco de talla dorado, retratada la señora Emperatriz con sus damas y una enana de mano de*

minación que permanece hasta nuestros días. El significado de la palabra menina según Sebastián de Covarrubias indicó en 1611 es: «Menino. El pagecito que entra en palacio a servir, aunque de poco, al príncipe y a las personas reales. Éstos son de ordinario hijos de señores. Es nombre portugués, y de allá se devió introduzir; y díxose menino de meu nino, que quiere dezir mi niño, si no queremos que se diga de mínimo, por ser pequeñitos»".

Diego Belázquez, en mil y quinientos ducados de plata"[8]. Al fallecimiento de Carlos II en 1700, estaba en el mismo lugar, pero el precio de tasación había subido ya a 10.000 doblones (un doblón es una moneda de oro), pero además, no era el cuadro más valorado, pues ese honor correspondía al *Pasmo de Sicilia* de Rafael y le seguía la *Rendición de Breda*.

Se debe a Antonio Palomino la datación de las Meninas de Velázquez en el año 1656, porque cuando llego a la Corte en 1678, desde Córdoba, *"estuvo en condiciones en hablar con personas que le conocieron y trabajaron con él"*[9]. Por todo ello, conoció al pintor Juan Carreño Miranda, que había trabajado con Velázquez y coincidió con Palomino siete años en la Corte. Carreño debió de decirle la fecha de ejecución de la pintura. Palomino, igualmente, fue quien dio a conocer el nombre de las personas retratadas en la pintura, es más, según Brown, coincidió en el tiempo en la Corte, con al menos cuatro de los personajes retratados: María Agustina Sarmiento, Nicolasico Pertusato, José Nieto y Mari Bárbola[10].

Los personajes de *Las Meninas*

La figura más importante es la infanta Margarita (futura emperatriz del Sacro Imperio Romano Germánico al casarse con su tío el emperador Leopoldo I), que tendría entonces unos cinco años de edad. Están los padres de Margarita, los reyes Felipe IV y Mariana de Austria reflejados en el espejo del fondo de la izquierda. Arrodillada al lado de la infanta, según miramos a la izquierda del cuadro después de Velázquez, María Agustina, que la entrega un búcaro con agua. Al otro lado de la princesa, Isabel de Velasco; ambas eran las "meninas" de la reina. Pisando al mastín está, Nicolasico Pertusato, enano de la reina. Al lado de Pertusato, la enana Mari Bárbola, Bárbara Asquín, al servicio de palacio desde 1651. A la derecha, detrás de los enanos y en un segundo plano, se encuentra D.ª Marcela de Ulloa, guardadamas desde 1643. Junto a D.ª Marcela, hay un hombre, que es la figura desconocida de la pintura. Al fondo, tras la puerta a medio subir o bajar en las escaleras y parece que apartando las cortinas, está José Nieto, que era el aposentador de la reina del mismo modo que Velázquez lo era del rey. Y ¡cómo no! el autor de la obra tras la menina María Agustina, a la izquierda y en un segundo plano, Diego Velázquez, en acción de pintar un cuadro que no vemos, mirando al espectador (fig. 2)[11].

La estancia está identificada como el cuarto bajo que llamaban del príncipe Baltasar Carlos ya fallecido, que se encontraría hacia la fachada este, actual plaza de Oriente, según Valdovinos pone en boca de Palomino. Se sabía qué cuadros se encontraban en el cuarto bajo, pero no se sabe qué muebles había, con lo cual, indica Valdovinos, no se conoce si el fa-

Figura 2. Personajes de *Las Meninas*.

8 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*. Editor Caja Inmaculada (2011),, publicación 119. Colección Monografías de Arte, pág. 327.

9 BROWN, Jonathan: *Velázquez pintor y cortesano*. Editorial Alianza Forma (1992). Pág. 256.

10 *Ibídem*, pág. 257.

11 CRUZ VALDOVINOS, *Op. cit.*, pág. 328.

moso espejo tan crucial en la interpretación de la escena pictórica, estaría allí en aquellos tiempos o no. El caso es que Velázquez incluyó el espejo en la escena, estuviera o no estuviera[12].

Los cuadros en alto al fondo de la pared, son copias hechas por Juan Martínez del Mazo, yerno de Velázquez, sobre pinturas de las fábulas de *Palas y Aracne* y *Apolo y Marsías*, de Rubens y Jordaens, respectivamente. Sobre la pared de la derecha, donde había siete ventanas y Velázquez solo pinta cinco, se adivina la silueta de dieciocho cuadros. No era el lugar de trabajo habitual del pintor, por lo que debió de pedir licencia para ocuparlo, pero quizá no le costaría mucho conseguir el permiso real, pues él era el aposentador real y probablemente esos trámites estaban bajo su jurisdicción.

La pintura en sí misma

El cuadro es grande (318 x 276 cm). Se pintó sobre tres lienzos cosidos en vertical. El bastidor que sujeta el lienzo tiene dos travesaños horizontales, igual que el lienzo que Velázquez se ve que pinta; quizá provenga de ahí el error, para muchos, de que dicho cuadro son las propias Meninas.

Acerca de la preparación que lleva el lienzo, Valdovinos nos dice: *"La preparación es de albayalde[13], algo coloreado con ocres, poco molida y extendida con irregularidad. Utiliza los pigmentos habituales, empleando los tres tipos de azules, azurita, de esmalte y lapislázuli"*[14].

Como es conocido, Velázquez no utilizó nunca el pigmento verde, este color lo conseguía mezclando en su paleta los azules con las distintas variedades de ocre (áncora) o, amarillos (genulí), desde el más oscuro hasta el más claro. Utiliza aglutinante para diluir los colores, por eso la pincelada es muy suave y muy sutil,

Figura 3. Los reyes en el espejo.

Figura 4. La infanta.

casi inapreciable, los reyes en el espejo son el ejemplo más claro (fig. 3). Hay rectificaciones en su ejecución, como la mano derecha de Margarita, las piernas de Pertusato o que Velázquez miraba más directamente a la infanta. El colorido de la pintura está muy equilibrado, abundan los colores verdosos, azules, blancos, negros, ocres. Esto hace destacar los pocos colores rojos que hay, la cortina del espejo con los reyes, el búcaro que se entrega a Margarita, el vestido del enano y los labios y las mejillas. Todas las figuras ocupan la mitad hacia abajo del cuadro, y el resto está vacío. La cruz de Santiago que Velázquez lleva en la vestimenta, no se sabe cuándo se pintó, ni está claro quien lo hizo, pues el pintor no estuvo ni un año ejerciendo como caballero de Santiago al fallecer en 1660.

La obra, a distancia, parece de una precisión milimétrica en el colorido y en las pinceladas para componer las figuras. Pero si nos vamos acercando, todo cambia de pronto, todas las pinceladas se convierten en manchas, como si no tuviesen ninguna definición y sin embargo, acaban siendo al final una figura perfectamente compuesta. Siempre me he fijado en el adorno de la princesa que lleva en el pecho sobre el vestido, parece de lejos imitar una flor roja con verde alrededor (fig. 4), pero de

12 *Ibídem*, pág. 329.

13 MOLINER, María: *Diccionario de Uso del Español*, tomo I. Albayalde: Carbonato de plomo, de color blanco que se emplea en pintura, pág. 101.

14 CRUZ VALDOVINOS, *Op. cit.*, pág. 329.

cerca no tiene forma (fig. 5). Entiendo el asombro de Manet al ver la pintura cuando visitó el Prado en 1865, y descubrir que Velázquez había hecho 200 años antes que él, impresionismo[15].

Para Valdovinos, la perspectiva más importante es la aérea; Velázquez la llama *"aire ambiente"*[16]. Esta perspectiva se consigue utilizando espacios de la pintura con claros y oscuros o luces y sombras, uno a continuación del otro, para dar la sensación de perspectiva o, como diríamos en fotografía, profundidad de campo. En el primer plano se ve un gran claro, la culpa la tiene la ventana del lado derecho por donde entra el sol. Quedan iluminados la infanta y las meninas, el perro, Bárbola y Nicolasico, el borde del bastidor del cuadro que pinta Velázquez y el propio suelo. En una segunda línea las sombras, que afectan al pintor y de una manera más directa a Marcela y al hombre desconocido, las ventanas de esa zona están cerradas. Las sombras continúan hasta la pared del fondo, ahí el pintor sabe captar muy bien la penumbra. Donde se encuentra José Nieto, entra de nuevo luz al estar la puerta abierta y detrás de él, hay más luz, es perfecta la profundidad de campo creada, que diría un fotógrafo. La penumbra se desplaza hasta el techo de la estancia (fig. 6)[17].

La escena que representa la pintura (la acción)

Valdovinos, Palomino y Brown están de acuerdo en que el espejo del fondo refleja la imagen de los reyes, a los que Velázquez está pintando en el cuadro que no se ve. Escribe por ello Valdovinos que: *"La pintura es ficción y el propio lienzo representado y el bastidor no existen"*. Valdovinos se apoya para su afirmación indicando que en el espejo aparece pintada una cortina roja además de los reyes, el espejo por lo tanto, no está representado una imagen externa al despacho del príncipe que pueda reflejarse en él, *"es un preciso testimonio de que se refleja una pintura y no una realidad"*[18]. Brown en un principio no coincidía con Palomino y Valdovinos.

Pero los reyes están en la habitación; si no, no estaría el aposentador José Nieto, que siempre les precedía. Los monarcas han entrado para ver cómo Velázquez continúa la pintura que está haciendo de ellos, y así, todas las figuras están a medias en sus movimientos, el pintor levanta la cabeza y mira hacia los reyes. Nieto parece que se vuelve sobre sus pasos. Margarita gira la cabeza hacia sus padres. Bárbola también ha girado la cabeza y Pertusato, pisa al mastín, para que se levante. Isabel de Velasco está medio girándose. El hombre desconocido mira ya de frente descaradamente. Marcela de

Figura 5. Vestido con adorno y pinceladas.

Figura 6. Luz, aire, ambiente y José Nieto al fondo.

15 Diario *El País* de 4 de febrero de 2004, edición Andalucía. Como consecuencia de la exposición de Manet en el Prado, el periodista Santiago Belausteguigoitia indica las palabras que Manet escribió en una a carta al poeta Baudelaire en 1685: *"Por fin, amigo mío, he podido admirar los cuadros de Velázquez y le puedo asegurar que es pintor más grande que jamás ha existido"*.

16 CRUZ VALDOVINOS, *Op. cit.*, pág. 331.

17 Museo Nacional del Prado, exposición de Velázquez año 1990, fotos del Catálogo, págs. 421 (fig.6), 428 (fig.3), 425 (figs. 4 y 5). Editorial del Ministerio de Cultura.

18 CRUZ VALDOVINOS, *Op. cit.*, pág. 333.

Ulloa no se ha percatado todavía de que los reyes han entrado. María Agustina sigue más pendiente de la princesa a la que ofrece el búcaro con agua en una bandeja de plata. Al respecto, Brown dice: *"los gestos congelados y las miradas hacia el exterior parecen indicar que fuera del marco existe otro punto focal de acción"*[19]. Para muchos especialistas, el cuadro representa una escena de género al estilo de los retratos holandeses de esa misma época, pero Valdovinos aboga más por la idea de que es más un retrato colectivo (fig. 2)[20].

Las Meninas, las matemáticas y la astronomía

Antes de escribir sobre el tema, tengo que indicar lo que Valdovinos y Brown dicen al respecto. Para Valdovinos, todos los estudios sobre la perspectiva, la óptica, situación de los personajes y demás, nada tienen que ver con la pintura. Velázquez, para él, *"no pretendió reproducir una exactitud científica, solo hizo una pintura realista dentro de un espacio reconocible"*[21].

Brown sugiere que Velázquez dulcificó la geometría de manera intuitiva cuando compuso el cuadro (está indicando, que existe en la pintura un "pentimento", que es una modificación de la perspectiva en la pared de la derecha), por lo tanto, nos está diciendo que *"la composición del cuadro estuvo gobernada por la geometría y la intuición"*[22] (fig. 6).

A pesar de todo, no puedo pasar por alto el estudio realizado por el ingeniero de caminos D. Ángel del Campo Francés en el año 1978. Dejando de lado el complicado estudio de la perspectiva que realiza, que ocupa casi las tres cuartas partes de la publicación con gráficos complicados de entender, sí quiero referirme a dos indicaciones que hace, una matemática y otra astronómica.

Figura 7. Triángulo equilátero, divina proporción.

En el apartado matemático viene a decir: *"se distingue un triple distanciamiento en profundidad que la perspectiva proyecta en los vértices de un triángulo equilátero, formado por la cabeza de Margarita, el centro del espejo con los reyes y el codo de José Nieto, que es el punto de fuga de la perspectiva"*[23]. Lo denomina *"mágico triangulo"*, está señalizado por dichas figuras y es un ejemplo para él de la llamada divina proporción (fig.7)[24].

En el apartado astronómico nos dice del Campo que, al lado de la Osa Mayor en el firmamento madrileño y hacia el noroeste mirando a la sierra madrileña, *"con modesta brillantez pero con nítida y sorprende geometría, se ve claramente un arco circular que marcan cinco estrellas y que recibe el nombre de la Corona Boreal"*[25] (fig. 8). La Corona Boreal se aprecia bastante bien tanto en primavera como en otoño.

19 BROWN, Jonathan: *Op. cit.*, pág. 259.

20 CRUZ VALDOVINOS, *Op. cit.*, pág. 333.

21 *Ibídem*, pág. 334.

22 BROWN, Jonathan: *Op. cit.*, pág. 259.

23 CAMPO FRANCÉS, Ángel del: *La Magia de las Meninas, una iconología Velazqueña*. Editor Colegio de Caminos, Canales y Puertos, año 1978, pág. 68.

24 *Enciclopedia El País*, tomo 16, Vitrubio definió la proporción como la armonía de las partes con el todo, inmutable en un organismo dado que es en sí fin y perfección. Luca Pacioli, en su *De Divina Proporcione*, tomó al hombre como medida de todas la cosas. Salvat Editores, año 2003, pág. 12731

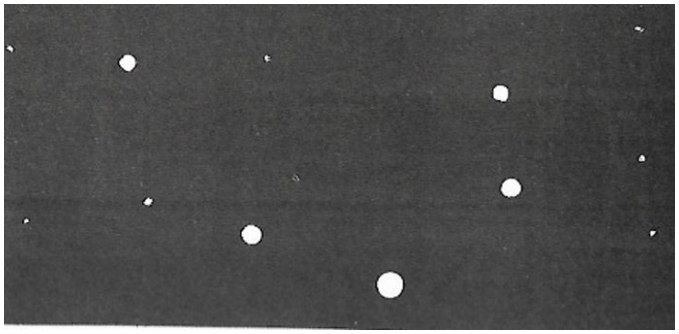


Figura 8. Corona Boreal.

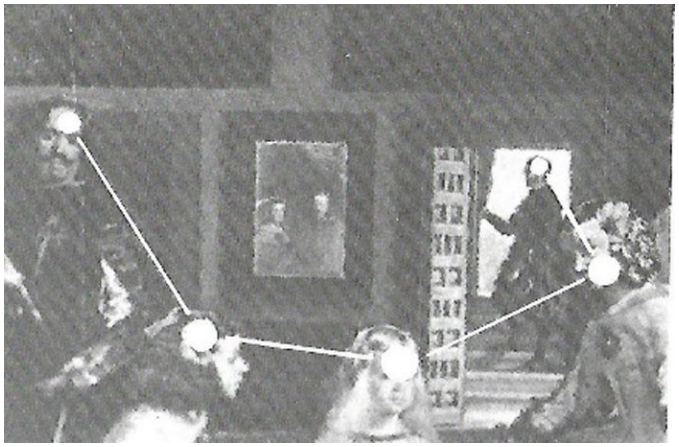


Figura 9. Corona Boreal en *Las Meninas*.

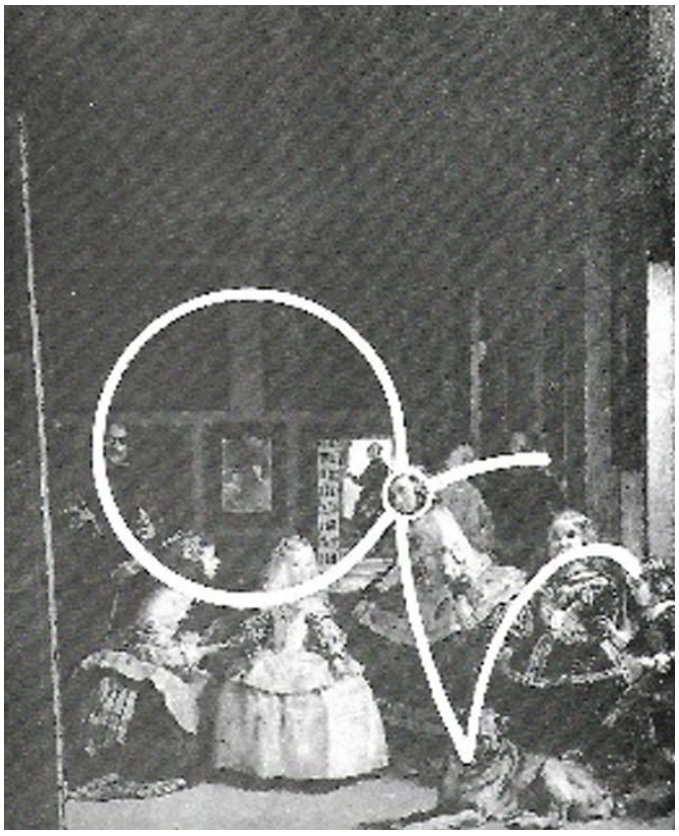


Figura 10. Capricornio en *Las Meninas*.

Las cinco estrellas de la Corona Boreal, formando un arco parecido al de dicha constelación, están representadas en *Las Meninas* por las cabezas de Velázquez, María Agustina, la infanta Margarita, Isabel de Velasco y José Nieto. A su vez, del Campo nos dice que la estrella principal de la Corona Boreal es la tercera, y quien ocupa ese lugar en la composición de los personajes del cuadro es, precisamente, la Infanta Margarita; además, la estrella de la constelación que está en ese sitio, el tercero, recibe también el nombre de Margarita y es la que más brilla. Está claro que Velázquez conocía la existencia de la Corona Boreal, de ahí todos los libros de astronomía que tenía, incluso más que de pintura, y lo trasladó al cuadro (fig. 9).

Pero queda más: del Campo cierra totalmente el círculo de la corona y utiliza a la menina Isabel de Velasco como punto central de un lazo, cuyos dos hilos a partir de la dicha menina abarcan el más corto a Marcela de Ulloa y al desconocido y el largo, al mastín, Bárbola y Pertusato. Con ellos y el círculo completo se forma el símbolo astrológico del horóscopo llamado Capricornio[26] (fig. 10).

Pero ¿quién es Capricornio en el cuadro? Pues ni más ni menos que la reina Mariana de Austria, nacida el 23 de diciembre de 1634 en la ciudad de Neustal (Alemania)[27]. En un documental de TVE2 de hace años que hablaba del tema, se indicaba que el cuadro de *Las Meninas* estaba representando esa misma fecha del 23 de diciembre, porque la luz del sol que entra por las ventanas en esa estancia del Alcázar solo entraba de esa manera en dicha fecha del año. La pintura es por lo tanto, todo un homenaje de Velázquez a la reina.

A modo de conclusión

En la descripción que he hecho del cuadro de *Las Meninas* he empezado indicando que es el

25 CAMPO FRANCÉS, Ángel del: *Op. cit.*, pág. 28.

26 Todas las fotos de este apartado de la matemática y la astronomía en *Las Meninas* corresponden al libro del ingeniero Ángel del Campo Francés, obra citada, fig. 7 pág. 69; fig. 8 y 9 pág. 29; fig. 10 pág. 36.

27 *Ibídem*, pág. 36.

cuadro más importante de la pintura española, pero también esta obra es un hito en la historia de la humanidad. Para el filósofo Michel Foucault, *Las Meninas* marcan el paso a la episteme o conocimiento de lo moderno (en Francia abarca desde el siglo XVIII al XIX), porque Velázquez en esta obra, ha puesto *"realidades que no están incluidas en el cuadro"*[28]. Con la indicada era moderna, la representación del mundo se fundamentaba en el conocimiento del ser humano, tanto para la Filosofía como para las artes y todas las ciencias estudiadas en esa época y las Meninas son el gran ejemplo de ello.

Figura 11. *Las Meninas* (Museo Nacional del Prado).

Las Meninas han influenciado también a pintores posteriores. He descrito anteriormente la influencia sobre Manet, pero también han influenciado a Goya, que en sus inicios hizo grabados de las obras de Velázquez, entre ellas *Las Meninas*. Por supuesto a Picasso, no olvidemos los 58 cuadros del Museo Picasso de Barcelona dedicados a las Meninas. Pero lo más increíble es que coincidiendo en el tiempo con Velázquez, el pintor holandés Vermeer hizo un cuadro muy parecido aunque de temática distinta. Me estoy refiriendo a la obra *El Arte de la Pintura* (1666, Kunsthistorisches Museum Wien). Para Alejandro Vergara, jefe de conservación de pintura flamenca del Museo Nacional del Prado, con ambos cuadros Velázquez y Vermeer pintaron lo mismo sin conocerse y sin saber nada el uno del otro ni de sus obras, el español lo hizo para un rey y el holandés para un particular[29] (figs. 11 y 12).

Figura 12. *El Arte de la Pintura* (Kunsthistorisches Museum Wiena).

Según Valdovinos, la idea de pintar el cuadro debió partir de Velázquez[30]. Pero para hacer un cuadro así necesitó del permiso de Felipe IV, no se olvide que estamos hablando del siglo XVII y aunque Velázquez fuera un cortesano de acceso directo al rey, *"el rey era el rey"*, y no es imaginable que en aquellos años hubiera muchos cortesanos como para dirigirse al rey con tanta familiaridad, *"no lo hay ni ahora"*. No se sabe nada de la conversación que

28 Asignatura *Cuestiones Filosóficas Fundamentales*. UCM Mayores. Profesor Rodrigo Castro Orellana.

29 Alejandro Vergara, curso para Amigos del Museo del Prado, Afinidades Velázquez, Rembrandt, Vermeer y otros pintores españoles y holandeses de la edad de oro.

30 CRUZ VALDOVINOS, *Op. cit.*, pág. 335.

pudieron tener pintor y rey, pero está claro que Felipe IV fue un cómplice total con la idea de Velázquez, que además, se añadió en la pintura.

El cuadro como tal, *"es un reconocimiento de la pintura como arte liberal"*[31]. Velázquez se sirve del rey para refrendarlo y este sabía perfectamente de las intenciones de Velázquez, no me cabe la menor duda, porque si no, no hubiera tenido el permiso real el pintor para hacer esta obra. Creo que Felipe IV, como político, no fue un buen rey, pero como mecenas, coleccionista y conocedor artístico fue el mejor de todo el siglo XVII e incluso siglos posteriores.

31 *Ibídem*, pág. 336.

Velázquez, como ya he indicado anteriormente, está pintando en una estancia que existía en el Alcázar una historia imaginaria que él se inventa, es como si estuviese manejando los hilos de un escenario teatral. Los reyes se encuentran ahí, en la habitación, Velázquez los está pintando en el cuadro que vemos por detrás y por eso se refleja su imagen en el espejo. Es más, el pintor se pone en el lugar de los reyes para realizar la pintura y, nos traslada a todos lo que los reyes ven al estar en el cuarto mientras les pinta. Para mí, está muy clara la grandeza de Velázquez al pintar las Meninas, pues TRATA A TODAS LA PERSONAS QUE MIRAN EL CUADRO COMO SI FUERAN LOS REYES. ¡Impresionante Velázquez!

BIBLIOGRAFÍA y WEBGRAFÍA

- ALVAR EZQUERRA, Alfredo: *Felipe IV El Grande*. Editorial la Esfera de los libros (2018).
- BROWN, Jonathan: *Velázquez pintor y cortesano*. Editorial Alianza Forma (1992).
- CAMPO FRANCÉS, Ángel del: *La magia de las meninas, una iconología velazqueña*. Editor Colegio de Caminos, Canales y Puertos (1978).
- CASTRO ORELLANA, Rodrigo: Asignatura Cuestiones filosófica fundamentales, UCM Mayores. Apuntes.
- CEPEDA GÓMEZ, José: "Felipe IV y la Monarquía del Salón de Reinos", en MARTÍNEZ RUIZ, E. (coord.): *La guerra en el Arte*, Madrid, Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar-Ministerio de Defensa (2017). Revista.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: Velázquez Vida y obra de un pintor cortesano. Editor CAI, Caja Inmaculada (2011), publicación 119. Colección: Monografías de Arte.
- DELEITO Y PIÑUELA, José: El Rey se divierte. Espasa Calpe (1935).
- MOLINER, María: Diccionario de Uso del Español, tomo I, editorial Gredos (2016).
- PORTÚS, Javier: Conferencia "El Salón de Reinos y la tradición de las salas de batalla en España", curso de verano 2008, Museo del Prado. Web Museo del Prado.
- VERGARA, Alejandro: Curso en Museo del Prado, *Afinidades Velázquez, Rembrandt, Vermeer y otros pintores españoles y holandeses de la edad de oro*. Apuntes
- Catálogo de la exposición de Velázquez en el Museo del Prado. Enero-Marzo 1990. Editor, Ministerio de Cultura.
- *Enciclopedia El País*, tomo 16. Salvat Editores (2003).

Webgrafía

- Web diario *El País* edición Andalucía. Consulta "Exposición de Manet en el Prado 2004".
- Web *www.historiasigloXX.org*. Consulta "España siglo XVII".
- Web del Instituto Cervantes. Consulta "Época del reinado de Felipe IV".
- Web Kunsthistorisches Museum Wiena, Consulta "Vermeer la lección de pintura".
- Web del Museo Nacional del Prado (Enciclopedia del Prado).

Romance madrileño (24)

Autor: Miguel González

Mis gateros, os saludo;
aquí haciendo un esfuerzo
para que os lleguen a todos,
con gran solaz y contento,
esto a lo que me dedico,
a Madrid poner en verso
todo lo relacionado
al Madrid que tanto quiero.
En el último romance
"sobre el Carlismo hablaremos",
fue la promesa que os hice
deseando complaceros,
aunque en verdad ya lo hicimos,
que ya lo hicimos es cierto.

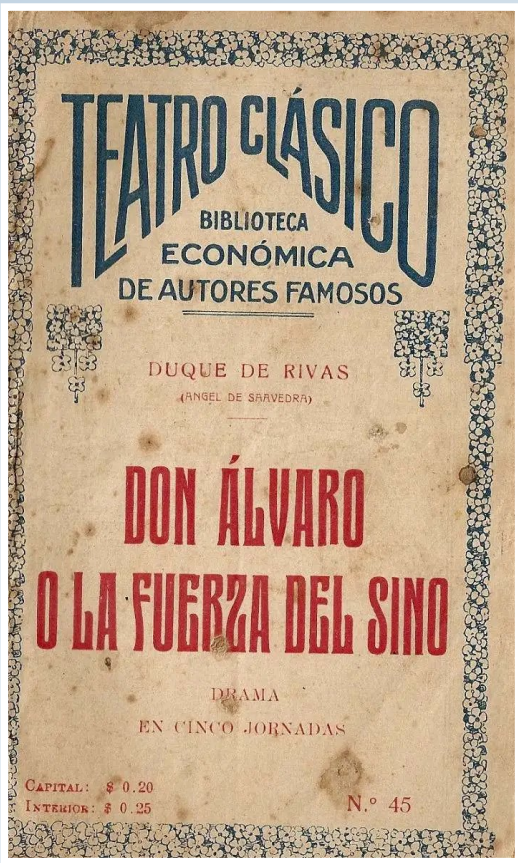
El problema sucesorio
se planteaba muy serio,
al no tener descendencia
el rey Fernando el "mastuerzo"
hasta el cuarto matrimonio,
en que tuvo un heredero;
pero niña le nació
y heredar no podía el cetro.
Al derogar la ley Sálica
por despótico decreto
(esta excluía a las mujeres
de ser monarcas del reino),
a su pequeña Isabel
responsable hizo del peso
de gobernar la nación
y los hispánicos reinos.
Así que antes de morir
un conflicto dejo expreso.

Su hermano nunca aceptó
ser apartado del cetro,
y el veía como próximo
del trono ocupar asiento;
totalmente decidido

Fernando VII en un campamento (Después de 1815. Francisco de Goya, Museo del Prado).

un publicó manifiesto,
en que se declaraba rey
con todo su real derecho.
El "Carlista" se llamó
del partido el heredero.
Esta postura ideológica
sostenía el derecho
de don Carlos María Isidro
a monarca ser del reino.
Antirrevolucionario,
antiliberal acérrimo,
anticonstitucional,
absolutista perpetuo,
estos eran sus valores:
"Dios, tradición, patria y Fueros".

España se partió en dos
en un cruel conflicto bélico,
consecuencia irremediable
de siglo tan turbulento.



Don Álvaro o la Fuerza del Sino. Edición clásica publicada en la colección "Biblioteca Económica de Autores Famosos".

Si culturamente hablamos
del Romanticismo hablemos,
el movimiento que triunfa
en esta época y momento.
Nace el Romanticismo con
de Alcalá Galiano un texto,
donde con grande entusiasmo
dice han cambiado los tiempos,
y que es el Romanticismo
lo que se impone ya nuevo,
dando comienzo y origen
confirmando el movimiento,
detestando lo que era el
Neoclasicismo gélido,
al sentimiento otorgando,
otorgando al sentimiento
en todo la primacía,
y a lo subjetivo e interno.
Consagración fue teatral
al acta de nacimiento,
una obra de teatro,
una obra de gran éxito:
Don Alvaro o la fuerza del sino, se llama el libreto,
el Duque de Rivas es el
autor del famoso texto,
y fue en el Corral del Príncipe
donde se estreno primero,
en el siglo diecinueve
al cumplirse el primer tercio,
y en nuestro Madrid refunda
con el arte teatrero
el Romanticismo llama-
do así, aqui reitero.

Bueno, ya hemos acabado,
queridisimos gateros,
agradecido os envío
un abrazo y beso sincero.
Hasta el que en el año veinti-
seis hace el mes noveno.

Para más información acerca del autor:

La bruja chupasangre de Lavapiés:
Un proceso inquisitorial contra la hechicería en el Madrid del siglo XVIII

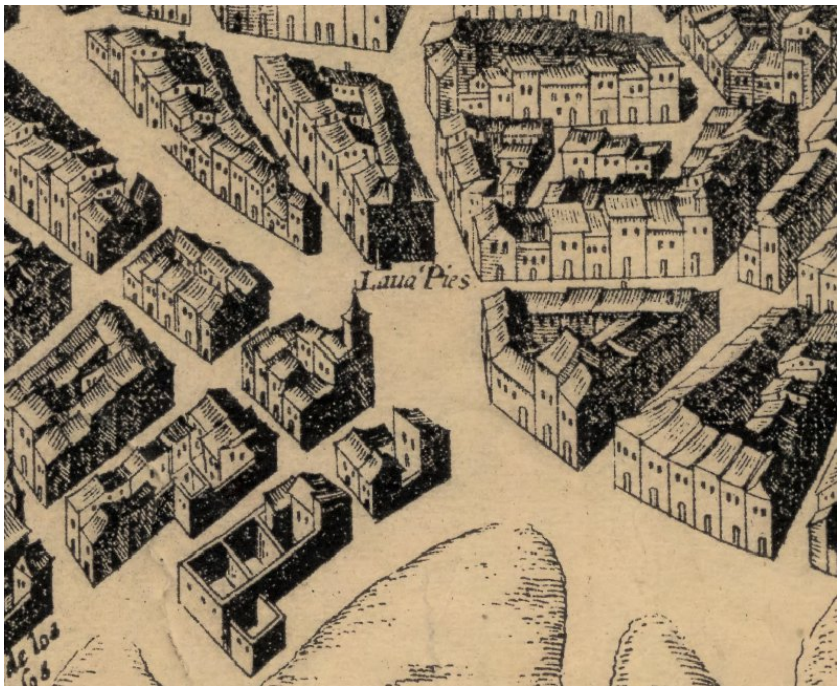
Texto: Julio Monleón Alonso

A mediados del siglo XVII un caso llegó a las manos de la Inquisición. Una pareja acusaba de hechicería, con resultado de muerte de un niño, a una joven. Explicamos este caso como ejemplo de la perspectiva inquisitorial sobre la brujería y algunas costumbres peculiares y ya olvidadas sobre los oficios vinculados a las ejecuciones públicas del Santo Oficio en Madrid.

Todo empezó la noche del 22 al 23 de febrero de 1646 en Madrid, en la calle de Valencia. En una casa de este rincón de Lavapiés vivía Francisco Castrejón, de 21 años, zapatero. Con él vivía su pareja Juana de Lezcano, de 30 años y el hijo de ambos, de 9 meses. Esa noche la pareja acostó al niño durmiendo y a continuación se dispusieron a dormir. Pero antes de conciliar el sueño, Juana vio algo inquietante: Un pájaro grande indeterminado, semejante a una lechuza, revoloteaba en las inmediaciones de la casa.

A la mañana siguiente, la tragedia: Su hijo yacía muerto en su cuna. Los padres, desesperados, acudieron en primer lugar a la casa de la madre de Francisco, que vivía en el Corral del Olmo. La abuela examinó el cuerpo y encontró unas extrañas marcas en el cuello. Alarmada avisó a dos cirujanos para que examinasen el cadáver. El cuerpo presentaba un amoratamiento que les resultó extraño. Los dos cirujanos no dudaron en declarar lo siguiente, como los documentos del proceso dejaron escrito:

[...] *la muerte del dicho niño no fue natural sino violenta y del modo y forma con que es notorio que las brujas matan y hieren. Parece sin duda*



Lavapiés en el Plano de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España, Antonio Mancelli, realizado 1614 y 1622.

que la dicha muerte se causó por brujería, como lo manifestaron por estar las partes de la dicha criatura contusas y como si las hubieran chupado.

Muy pronto el extraño suceso cayó en manos de la Inquisición.

Este proceso fue objeto de un artículo del investigador José Luis Buitrago Gonzalez donde narra con detalle toda la investigación inquisitorial. En este artículo partimos de su recopilación de los hechos en torno al caso para entender el funcionamiento de la Inquisición de la época, su perspectiva de la brujería y su entorno en el Madrid del siglo XVII.

Una hechicera en Lavapiés

Los padres creyeron que el niño había sido asesinado presuntamente por una bruja que lo desangró y envenenó entrando en su habitación disfrazado de lechuza. Y sabían quién era esa bruja: se llamaba María González, y así la denunciarían ante las autoridades que lo pusieron en conocimiento de la Inquisición.

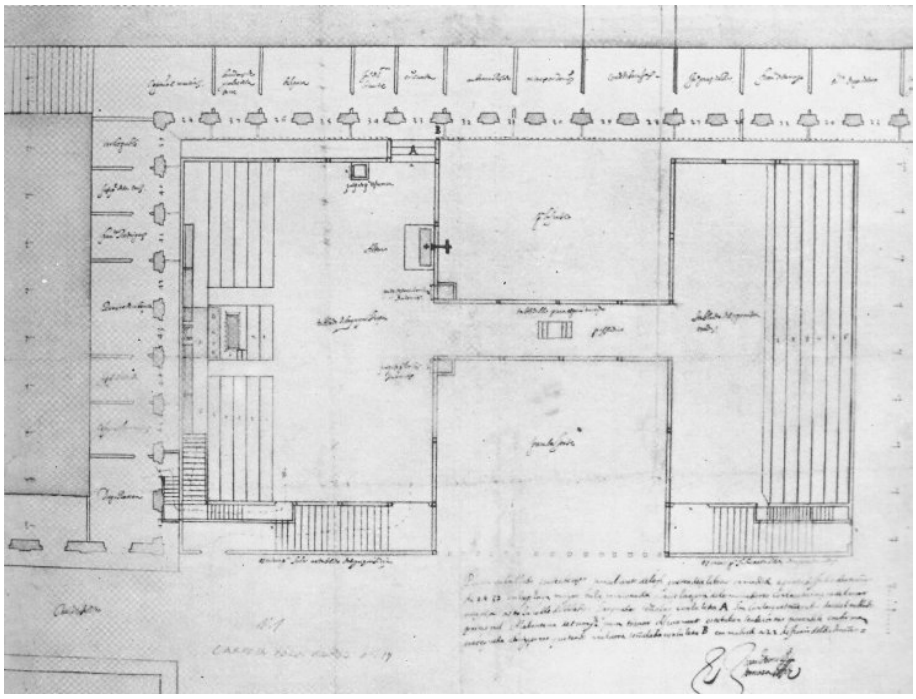
Mantenían una relación estrecha con la acusada. Era su amiga y confidente, pero también la persona que efectuaba para ellos encantamientos relacionados normalmente con el amor. Para ello se valía de naipes, ceniza de brasero y otros objetos que acompañaba con conjuros.

Estos rituales se repetían con frecuencia en su hogar de la calle de Valencia. Esta cercanía y creencia en los poderes de su amiga llevó a María González a pedir a Francisco dos objetos para realizar encantamientos más poderosos: una soga de ahorcado y una herradura de un caballo negro, dos objetos que este podía conseguir porque Francisco pedía limosna para los ajusticiados en Madrid. Sabemos que Francisco, aterrado, se negó.

Profesionales y profesiones de las ejecuciones públicas en el Madrid del siglo XVII

La importancia de este hecho para el caso nos da motivo para hablar de un tema tan siniestro como interesante: el mundo laboral y económico que rodeaba las ejecuciones públicas.

Cuando pensamos en ejecuciones en siglos pasados solemos pensar sobre todo en el verdugo como el principal protagonista. Y sí, era importante pero alrededor del acto de la ejecución surgieron una serie de profesionales que hacían posible su celebración. Por ejemplo había contratistas que se encargaban de la construcción de los quemaderos, en el caso de los que habían sido condenados a la hoguera, o el patíbulo de los ahorcados.



Planta del tablado para el Auto de Fe de 1632 celebrado en la Plaza Mayor. Obra de Juan Gómez de la Mora, Arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid.

Y en el caso concreto de la hoguera, había personas que vivían profesionalmente de recoger las cenizas resultantes de la quema para luego venderlas para la elaboración de jabones y abonos. Eran conocidos como "ceniceros", que esperaban pacientemente a que los ejecutados terminasen de consumirse para, con el permiso de los guardias, re-

coger las preciadas cenizas a pesar de los esfuerzos de los familiares de los ejecutados por aventarlas.

También existían personas que pedían limosna de manera altruista por los ajusticiados, formando parte de cofradías dedicadas a la ayuda a los pobres, encarcelados y condenados a muerte. Durante la ejecución los acompañaban en su camino al cadalso, los alimentaban, daban de beber si era necesario y pedían donativos para darles sepultura.

No lo sabemos con certeza, pero Francisco pertenecía seguramente a una de estas cofradías, y por lo tanto no solo pedía limosna sino que estaría cerca del antes y después de la ejecución. Así podría conseguir la cuerda del ahorcado solicitado por María González.

Sobre la herradura, es un símbolo que siempre ha sido utilizado con distintos poderes mágicos. Alejándonos de la España del siglo XVII, podemos encontrar muchas referencias al poder de este objeto en las leyendas de origen céltico de hadas en Gran Bretaña. La herradura se utilizaba en estas historias como protección, colocándose en lugares estratégicos del hogar para evitar que los duendes y las hadas pudiesen actuar contra sus habitantes. Que María González pidiese la herradura de un caballo negro, aparte de sus connotaciones mágicas, no era una petición tan peregrina dado que en las comitivas de los ejecutados solían utilizarse caballos negros.

En definitiva, María González se quería valer de una persona muy cercana al proceso de los ajusticiamientos públicos en el Madrid de la época para lograr estos objetos supuestamente mágicos.

Esta petición de María fue ir demasiado lejos, o eso debió pensar Francisco, que rompió cualquier tipo de relación con ella, como así lo haría la esposa. Fue después de esta ruptura cuando la tragedia de la muerte del hijo de ambos tenga lugar, lo que sin duda llevó a los dolientes padres a buscar una respuesta en su acusación de brujería.

Se inicia el proceso

En 1646 Madrid todavía dependía del Consejo de la Inquisición de Toledo. Es cierto que a partir de su transformación en sede de la corte y capital del reino en 1561 empezará a ganar importancia el tribunal de la Inquisición madrileño, pero la resistencia de las autoridades inquisitoriales de Toledo a ceder poder dilató el proceso.

Esto conllevó que no tuviese tribunal inquisitorial ni cárcel propia, solo algunos representantes de la Inquisición. El Consejo de la Inquisición de Corte depende por tanto en todo del de Toledo y por ello hay un intercambio de información fluido, que en este caso llevó a localizar entre las amistades de María González, como explica José Luis Buitrago Gonzalez, a una mujer investigada por el Tribunal que ya había pasado por cárceles inquisitoriales por brujería. Esta investigación de antecedentes también llevó a localizar una denuncia por comportamiento disoluto contra María González, su amiga ya investigada y otra conocida por bailar y cantar con panderos de noche.

Con estos antecedentes, la Inquisición ordenó prender a María González, que fue encarcelada de forma preventiva mientras se dirimía el caso. Tras esta detención llega una nueva declaración en su contra de mano de una delatora, su compañera de celda. En una situación que encontramos a menudo en procesos inquisitoriales, esta compañera no dudó en sonsacar datos a la acusada para después denunciarla a los inquisidores para con ello conseguir algún tipo de beneficio (probablemente salvar su propio pellejo). En este caso, la acusada presumió de sus conocimientos mágicos con su compañera de cautiverio e incluso confesó tener guardados en su casa dos objetos muy poderosos para lanzar hechizos y hacer pócimas: un pedazo de pan mojado con sangre menstrual y la soga de un ahorcado, que había conseguido de “una gitana”.

Con esta información se ordenó un registro en la casa. Para desgracia de la acusada, lo que di-

jo a su compañera de celda no era un "farol". En el fondo de un baúl encontrarán un trozo de pan ennegrecido junto a una soga, así como una herradura. Algunos de los objetos que había solicitado a Francisco, y que parece había conseguido por otros medios.

Tras recabar pruebas y testimonios el fiscal realizó su acusación:

[...] *hallaron a su hijo muerto y acardenalado y por la natura le habían chupado la sangre. Bruja infanticida que ha dado culto al demonio y veneración, negándosela a Dios y a sus Santos, de lo que se pueda inferir apostasía de Nuestra Santa y Católica Fe, por ser ordinario en las brujas dar a Dios por el demonio en conformidad del pacto que hay con él.*

Inquisición, brujería y Agustín de Hipona

Sin embargo, aquí tenemos que hacer una pausa en la narración del proceso para explicar algo del crimen del que se le acusaba: brujería y pacto con el diablo. De todas las inquisiciones y demás tribunales religiosos europeos, católicos y protestantes, la Inquisición española era la más escéptica con la brujería y el pacto con el diablo. Esto se trasladaba a que oficialmente la Iglesia española y su brazo armado, por así llamarlo, la Inquisición no creían en el poder de la brujería ni en el pacto con el diablo. Lo investigaban, sí, pero generalmente para paradójicamente negarlo. Todo eso era para la inquisición española una ensoñación, algo que confundía la mente. Así castigaba estos crímenes como superstición o estafa.

Retrato más antiguo de San Agustín
(354-430. Roma. Palazzo Lataranense, Scala Santa).

Desde el punto de vista teológico esta postura de la Inquisición española seguía las doctrinas de San Agustín de Hipona, que vivió entre el siglo IV y V después de cristo, por lo tanto en el mundo tardo-romano. La Inquisición española aplicaba una interpretación de San Agustín por la cual consideraban la brujería, la hechicería y el pacto con el diablo una ensoñación, algo por lo tanto no real. Pero la doctrina de Agustín de Hipona es un poco más sutil a este respecto. Podemos interpretarlo como que no niega la existencia de la magia, no niega la existencia de demonios, ni niega que se les pueda invocar para conseguir prodigios, pero no tienen poder real. Los demonios son ánge-

les caídos que no tienen presencia física, son etéreos, y sus efectos también lo son. Las personas que se comunican con ellos pueden creer que ven cosas, que obtienen poderes de ellos, pero es una ilusión. La magia demoniaca no podría manipular la realidad física. Como son etéreos no puede entrar en el plano físico ni manipularlo.

Por eso poderes como la transmutación, poder transformar por ejemplo a las personas en animales (muy importante en este caso por la acusación de transformación en lechuza) no es posible a través de esta magia demoniaca, solo crear la ilusión del hecho. Para San Agustín solo los santos tienen poder para hacer la magia aceptada por Dios, los milagros. Y en sus escritos intenta varias veces intentar distinguir esta magia válida de la ilícita de los demonios.

¿Cómo distinguir milagro y profecía cristiano de magia y adivinación demoniaca? Resultaba muy difícil en la práctica, así que para resolver dudas la solución para San Agustín es la Iglesia. La Iglesia no se deja engañar por el mal, y es donde los creyentes se pueden apoyar para encontrar la verdad. Esta es la otra clave que la Inquisición recogerá de San Agustín, la Iglesia tiene la verdad así que ella decidirá que es y que no es brujería. Y trasladando esta idea al Madrid del siglo XVII, la Inquisición.

Una aclaración. Aunque doctrinalmente para la Inquisición la práctica la brujería y el pacto con el demonio no podían hacer daño material alguno no quiere decir que dejase de castigarla. Por ejemplo vemos condenas de este tipo en el auto de fe de 1632 en Madrid, unos 15 años antes del caso del que estamos hablando. Leyendo la transcripción de la lectura de las penas de los castigados, que se hizo en la Plaza Mayor de Madrid el 4 de Julio de 1632, se puede leer unos 10 castigados por penas relacionadas con la brujería. Las menciones a las penas nos dan idea de qué se estaba castigando. Se utilizan las expresiones hechicero y hechicera y pacto con el demonio. A veces se le añade la expresión “sacador de tesoros”, que es otra acusación relacionada con todo lo anterior, pues se les acusaba de hacer rituales para encontrar tesoros ocultos. También en otras sentencias de la época es habitual encontrar castigos por superstición. Es decir, muy bien, la brujería no tiene efectos reales pero se castigaba porque al final era una búsqueda de un poder mágico que venía del demonio.

Así que la Inquisición se movió en el siglo XVII en un equilibrio entre la negación de los efectos de la hechicería y castigar la brujería y la superstición con penas que en general no serán graves: destierros, latigazos, pero no parece al menos en los autos de fe en Madrid consultados, que se castigasen con la muerte. Esta falta de rigor contra la brujeria se inicio tras el proceso de Zugarramurdi, localidad navarra que a principios del siglo XVII será protagonista del caso de brujería más famoso de la historia de España en 1610, en el cual fueron ejecutadas 6 personas en la hoguera y se procesó en total a 18 personas. Tras estos sucesos la Inquisición se esforzó en intentar reducir el pánico y las quemas de brujas descontroladas y reforzó la idea agustiniana de escepticismo sobre el poder de la hechicería y hacerla llegar a las fieles.

Defensa y condena

Explicado esto, volvamos al caso de María González. Con la acusación sobre la mesa de brujería y pacto con el diablo para asesinar a un niño los inquisidores comenzarían a interrogar a los testigos. Por la parte de la acusación estarán los padres del niño muerto, Francisco Castrejón y Juana y la abuela del niño. También testificó María Castrejón, hermana de Francisco, de 18 años, y vecina de la calle de la Concepción Jerónima, que dio otro giro al caso cuando comentó a los inquisidores que un amante de la acusada, llamado Alonso de Castro, había amenazado de muerte a su hermano y su cuñada. También hablarían los dos cirujanos que habían atendido al niño: Manuel de Montalbán y Andrés Vela reafirmándose en que la brujería había matado al menor.

Y llegó el momento del propio interrogatorio a María González, la presunta bruja infanticida, que según los padres y el fiscal habría obrado

un encantamiento de transformación con la cual había chupado la sangre al niño en forma de lechuza. María parece que al principio intentó confundir a los interrogadores, dando otro nombre y diciendo que tenía 24 años. Esto no la ayudó. Ante la falta de colaboración se procedió a su tormento, es decir, a amenazar con torturarla y eso facilitó su declaración que cambió el rumbo de toda la investigación, al confesar que tenía 21 años.

Estos hechos cambiaron el proceso radicalmente porque María sería considerada desde ese momento menor de edad, ya que la mayoría de edad estaba en 25 años. Al no ser adulta esto obligó a poner a su disposición un abogado defensor llamado Pedro Martínez Hurtado. La figura del abogado defensor en casos de Inquisición existía pero no todos podían permitírselo, pero al ser menor de edad se le proporcionó uno. Y parece que consiguió uno especialmente bueno porque dará la vuelta al proceso de aquí en adelante.

Bajo su consejo María empezó a dar declaraciones más prudentes y coherentes. Así cambió su declaración y acusó a sus denunciantes de preparar una conjura contra ella porque la pareja quería que mantuviese con Alonso de Castro una "amistad ilícita" por intereses particulares. Ella se negó y ellos comenzaron a alejarse de ella, maltratarla y finalmente amenazarla con que "se lo harían pagar". El propio Alonso de Castro será interrogado y hablará en favor de María además de dar información sobre el mal estado de salud del menor que será confirmado por unas vecinas.

Además el abogado recabó más declaraciones a favor de María, el objetivo: demostrar que era una buena cristiana. Parece que el testigo determinante en este campo fue Juan Lucas Macolo, de 43 años, secretario del rey, que tuvo a María González como criada a su servicio, en su casa de la carrera de San Jerónimo.

Gracias a estas hábiles argucias del abogado María será condenada, pero a una pena menor. La Inquisición da por probada la acusación de hechicería y veneración del demonio pero el castigo es de un año de destierro a 6 leguas, que acuda cada sábado durante ese año a rezar un parte del rosario y oiga misa. Y abjuración *de levi*, abjuración reservada a los delitos más leves por el cual la acusada tenía que reconocer el delito, arrepentirse y así ser reconciliada, es decir, volver al seno de la comunidad de la Iglesia.

BIBLIOGRAFÍA

- BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan: "Catalogo de procesos inquisitoriales del Tribunal de Corte", en *Revista de la Inquisición*, 3, pp. 205-257. Madrid: Editorial Complutense (1994).
- BUITRAGO GONZÁLEZ, J. L.: "María González: el estereotipo de bruja en el Madrid del siglo XVII", en en *Revista de la Inquisición*, 21, pp. 119–134. Madrid: Editorial Complutense (2017).
- ROSA, J. J. S. O.: *El Discurso sobre la magia de Agustín de Hipona*. Universidad Complutense.
- SANTOS, J. N. S.: *Cofradías y ajusticiados en Madrid. El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, pp. 1051-1070. Ediciones Escurialenses (2014).

Una visita guiada al Palacio de Linares-Casa de América

Texto: José Manuel López Marañón
Fotografías: Mercedes García Granizo

En la fría mañana de un sábado de enero, ***La Gatera de la Villa*** se acercó hasta el Palacio de Linares para disfrutar con una visita guiada por este edificio emblemático. Más nombrado hoy como Casa de América, está situado en el centro de Madrid, a la altura de la plaza de Cibeles; concretamente entre el paseo de Recoletos y la calle de Alcalá, en lo que fueron terrenos de los Molinos de Plata y del Real Pósito de Madrid (un gran almacén de cereal pensado para atender posibles crisis de abastecimiento en la ciudad).

El solar fue comprado en 1872 por los primeros marqueses de Linares, José de Murga y Raimunda de Osorio, al Ayuntamiento de Madrid y, cinco años después, se encomendaron al arquitecto Carlos Colubí las obras de construcción del palacio, aunque algunos elementos concretos (como la escalera de mármol, las caballerizas o la casa de muñecas) fueron obra ya de Manuel Aníbal Álvarez.

La distribución del edificio se dispone en tres plantas. Las salas más representativas serían la de música, la de juegos y la biblioteca (que se encuentran en la primera planta o entresuelo); y la capilla, la sala de tapices, el comedor de gala y el salón de baile (ubicados en la más noble segunda planta). En la tercera tienen cabida las galerías pompeya-

Palacio de Linares-Casa de América.

Acceso al Jardín del palacio.

nas, los invernaderos y el coro de la capilla (y también estancias para los invitados)... Lamentablemente, esta planta no puede ser visitada.

Casa de América dispone de un precioso **Jardín trasero**, rehabilitado, que merece la pena. Quienes tanto disfrutamos con *Patrimonio nacional* (película de Luis García Berlanga rodada, de forma casi íntegra, en 1981, en lo que entonces era un polvoriento y desvencijado palacio), reconocemos pronto aquí el escenario donde tiene lugar el surrealista duelo a pistola entre Luis José, el primogénito del Marqués de Leguineche (interpretado por José Luis López Vázquez) y Nacho (al que dio vida Alfredo Mayo), un amigo de la familia amante de la madre.

Planta Primera o Entresuelo

En su ala femenina, más sencilla y de uso cotidiano, predominan las habitaciones con inspiración en los estilos Luis XV (rococó) y Luis XVI (neoclásico). El marqués siempre pretendió una estética de líneas afrancesadas para la construcción de su palacio. El guía hace que nos fijemos en las simetrías entre suelos y techos. Entre tanto gusto por el lujo y la decoración, espejos confrontados y puertas enfrentadas, en efecto, los diseños del suelo de las salas, ya sea en mármol o abrigados con lujosas alfombras, suelen guardar perfecta relación geométrica con los elementos que se distinguen en el techo, incrementando así el nivel de distinción.

Mosaicos romanos con teselas en el suelo y techo pintado en una estancia.

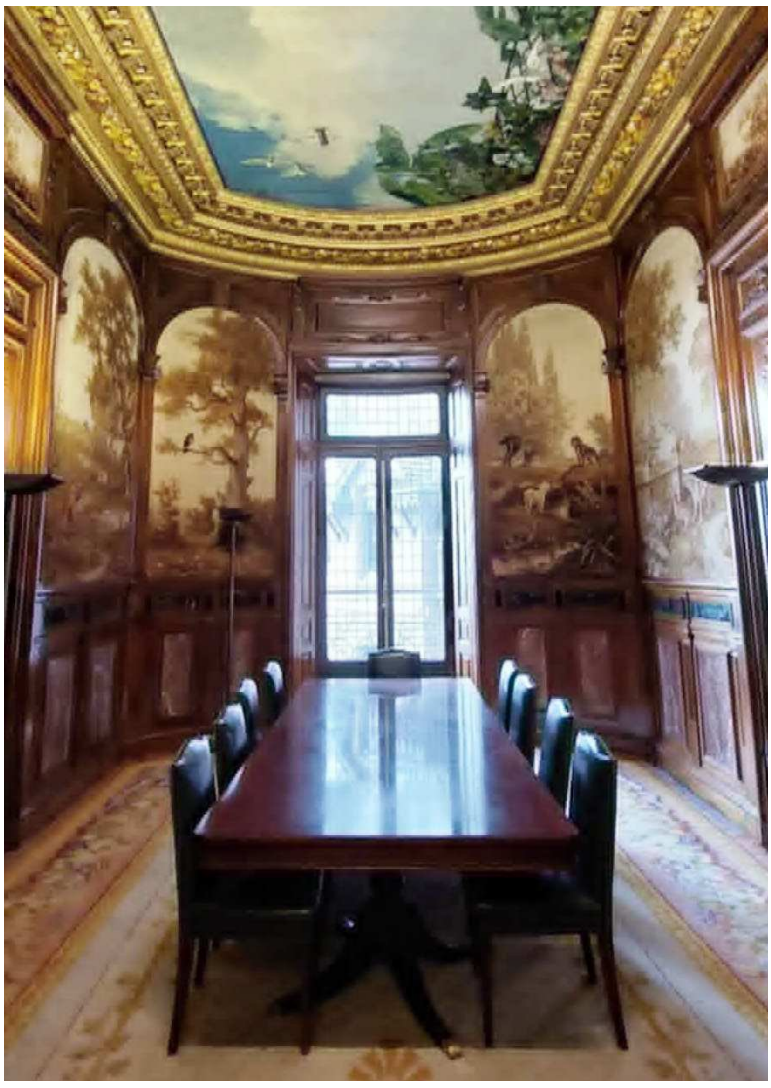
Casita de muñecas.

En los suelos de esta planta abundan los mosaicos de imitación romana, con teselas muy pequeñas. El paso de los años ha perjudicado a las habitaciones y la rapiña las ha dejado desamuebladas, pero las pinturas de los techos presentan buen estado de conservación. La diosa Venus, Adonis, Hipnos, ángeles tocando la cítara, y más personajes de las mitologías pagana y bíblica, los pueblan. Nos queda claro cómo los pintores no daban abasto para completar tanta superficie y cómo era frecuente dejar extensos espacios vacíos aplicando lo que se conoce como «técnica del pintor vago», esa técnica que recurre a mucho cielo nublado: útil estrategia para las prisas y la pereza...

En el recorrido por la primera planta damos con el **Tocador** (o peinador) de doña Raimunda, pronto adueñado por el marqués que lo empezó a usar para dormir debido a las obras que continuaban en la planta de arriba (el guía cree que los ronquidos quizá tuvieran algo que ver en ese cambio...). Pasando por otro **Dormitorio** llegamos al **Boudoir**, que, como era habitual en tales salas palaciegas, estaba destinado para las conversaciones femeninas. Bronces importados de Francia y alfombras que tapan los mosaicos (a la marquesa le disgustaban y por ello se han preservado tan bien), una chimenea para calefacción, la musa Calíope y ángeles portando un busto de Homero decoran esta recogida estancia llena de encanto.

El **Comedor de diario**, presidido por la mesa, está adornado con temas de caza. Animales de las fábulas de La Fontaine (así, la celebérrima de la cigarra y la hormiga) aparecen en tapices encargados a París. Se vuelve a apreciar, naciendo desde el zócalo, unas ajustadas simetrías. Esta habitación sin chimenea (la única del edificio que carece de ella para evitar contaminar la capilla, justo encima) recurre a un cuadro del gaditano Sebastián Gessa, conocido como «El pintor de las flores», para un trampantojo que dé la sensación de estar comiendo al aire libre. El cuadro regala claridad al comedor, más bien oscuro. Desde una de sus ventanas casi tocamos la **Casita de muñecas**. De estilo belga, fue un regalo para los marqueses bastante grande que resta luz al comedor.

Avanzando por la galería damos con salas, como la **Octavio Paz**, que Casa de América


Sala Octavio Paz.

usa como despachos para reuniones. Se han bautizado con nombres de escritores y artistas, predominantemente iberoamericanos.

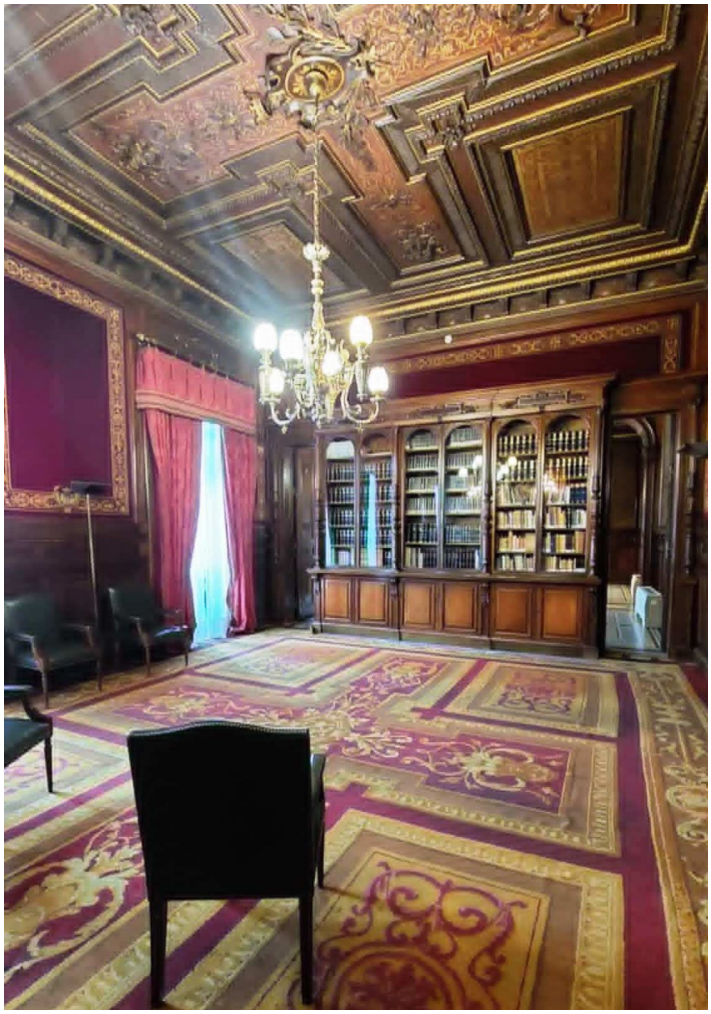
La **Sala de música**. Bajo un cuadro de Manuel Domínguez-Sánchez (otro cielo con grandes nubes blancas) encontramos la dependencia más utilizada hoy en Casa de América para todo tipo de eventos. Charlas, presentaciones de libros, conferencias y programas de RTVE, donde se conversa con importantes invitados, tienen lugar en esta estancia en la que a doña Raimunda gustaba escuchar música. Como sala de estar resultaba ideal para tomar el aire gracias a sus ventanales que crean grandes corrientes. Pequeñas pinturas muestran encima de cada puerta las estaciones del año. La sala Cervantes ha servido de escenario para rodar diversos videoclips, así, *Cómo te olvido*, de Malú, o para actuaciones como *Tarde de domingo rara*, de Amaral, grabada en acústico.

El ala destinada al marqués es de gusto más masculino. Una estancia con madera de caoba que absorbe el aroma del tabaco, el **Fumoir**, convenientemente oscurecida para que no se noten las manchas, estaba destinada a la reposada degustación de puros habanos, de los que don José era empedernido consumidor.

La **Sala de juegos** es una habitación con chimenea, lámpara de billar y espejos que duplican las lámparas dando una amplitud de la que la estancia vuelve a carecer. Sobre las cortinas, estampada, aparece de nuevo la heráldica del marquesado. El guía nos explica ahora cómo don José de Murga y Reolid no fue noble de nacimiento. Era un burgués de familia vasca con un padre que comerciaba con Cuba trayendo productos de allí a España. Ese próspero negocio le permitió dedicarse a la compraventa de terrenos, a la banca y a la construcción de ferrocarriles (el negocio más lucrativo de aquellos años). Al heredar, don José se convierte en una de las personas más ricas de España; más aun teniendo en cuenta cómo sus hermanas habían fallecido y era único heredero. Para ganarse a la nobleza, don José de Murga ayudó económicamente al nuevo rey de España, Amadeo de Saboya,

Sala de música (Sala Cervantes).

Retrato de Miguel de Cervantes.



Biblioteca Roa Bastos.

quien agradecido, en 1873, le otorga el título de marqués de Linares (a pesar de que él nada tuviera que ver con Linares ni con Jaén). Don José se debió sentir muy contento con su marquesado porque pronto se convirtió en el auténtico mecenas de Linares (donde, a su cargo, construyó un hospital y varios jardines). Luego también, por el resto del país, siguió destinando parte de su fortuna a orfanatos y al envío de alimentos para abastecer zonas necesitadas.

La **Biblioteca**. Revestida de madera y con decoración neorrenacentista, entre las paredes reposan retratos de los cinco escritores preferidos del marqués: Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca, Garcilaso de la Vega, el padre Juan de Mariana (un teólogo e historiador jesuita del siglo XVI, cuya *Historia de España* fue muy apreciada), y, por supuesto Miguel de Cervantes, el Príncipe de nuestras Letras, cuyo cuadro es el de mayor amplitud.
El mueble original de la librería permanece adosado a la pared. Dentro solo encontramos aquellos libros que diferentes países iberoamericanos han ido donando a la institución. Los pocos originales, supervivientes del saqueo, están en la Biblioteca Nacional. Terciopelos de color granate repartidos por la biblioteca, regalo de Leopoldo II de Bélgica, y una chimenea de gusto francés dan una mayor personalidad a esta estancia que, actualmente, suele acoger ruedas de prensa dentro de las programaciones en Casa de América.

Anexo a la biblioteca está el **Despacho**, construido para que el marqués pudiera consultar, a su comodidad los documentos requeridos. Ventanales orientados hacia el sur proporcionan ventilación y abundante luz. Se echa a faltar un retrato de doña Raimunda pintado cuando ella tenía veintiocho años (a esa edad, se decía, era la marquesa más bella de Madrid). Unas puertas dan a unas escaleras que comunican a lo que fueron la vivienda y oficinas del administrador del marqués.

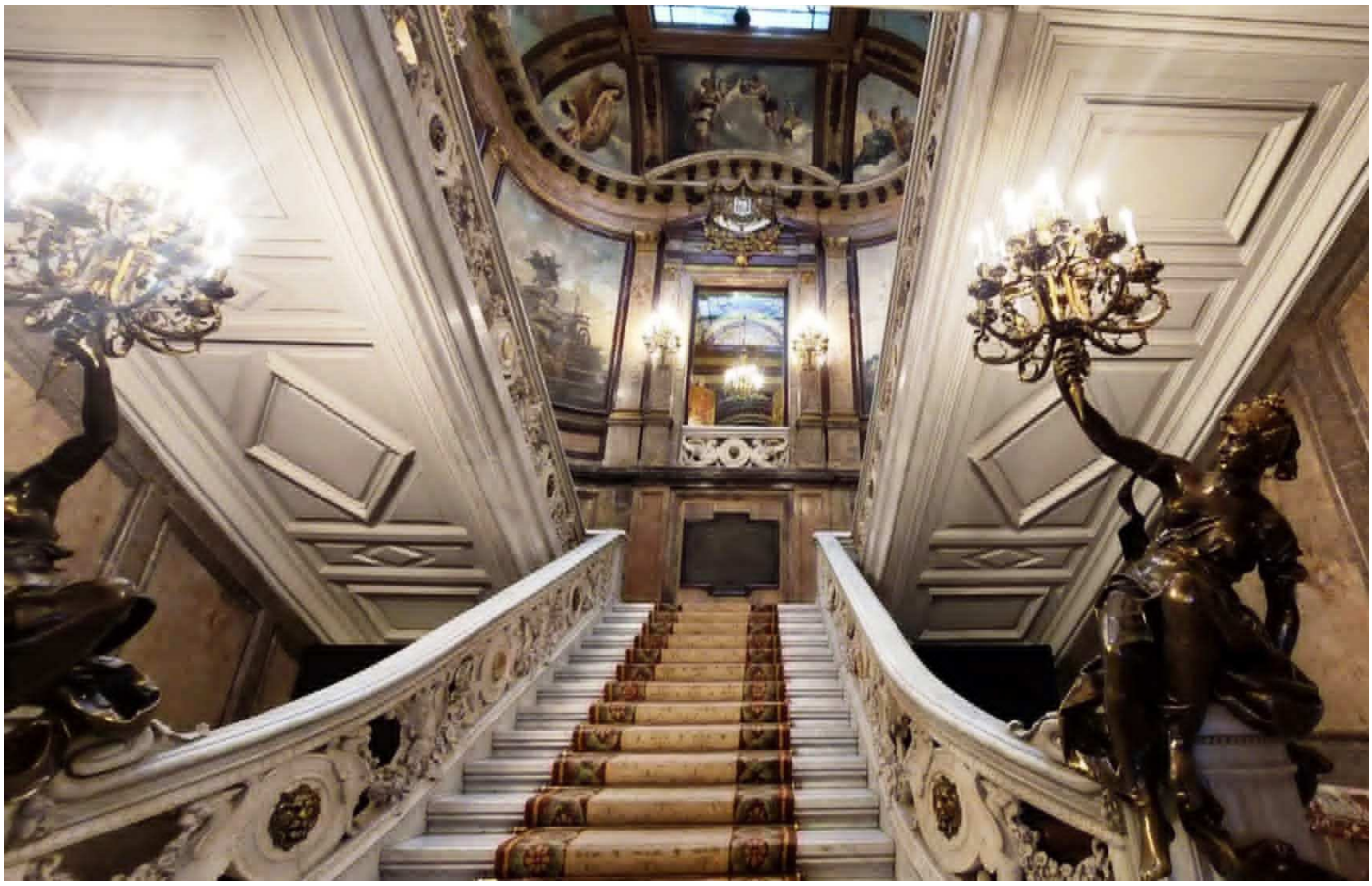
Despacho del marqués.

Este administrador estaba casado con una hermanastra del marqués, también llamada Raimunda, un nombre habitual de la época. El matrimonio tuvo dos hijas. Tras diecisiete años las posibilidades de engendrar habían pasado para ellos (don José tenía cincuenta y tres años, y doña Raimunda cincuenta y dos). Se decidieron entonces los marqueses a ahijar a Raimundita, quien al fin y al cabo era familia, para que heredase. La niña había nacido en palacio y hasta fue bautizada en su capilla. Recibiendo el cariño de todos, ella será la que herede tanto los títulos como las propiedades de sus padres adoptivos.

Segunda planta

La **Escalera**. Traspasada la entrada principal del palacio, treinta y cuatro regios escalones nos conducen a su segunda planta. Ricamente decorada, esta imperial escalera de tres cuerpos y balaustrada con esculturas en el arranque, hecha con mármol blanco de Carrara y figuras en bronce, es una obra maestra decimonónica de Manuel Álvarez rematada por decoradores españoles, franceses e italianos.

Las pinturas, de estilo simbolista, son de Manuel Domínguez Sánchez. En las pechinas descubrimos a las musas (Talía, Calíope, Clío...) y también que, para la bóveda, el pintor madrileño trabajó las estaciones (la de la



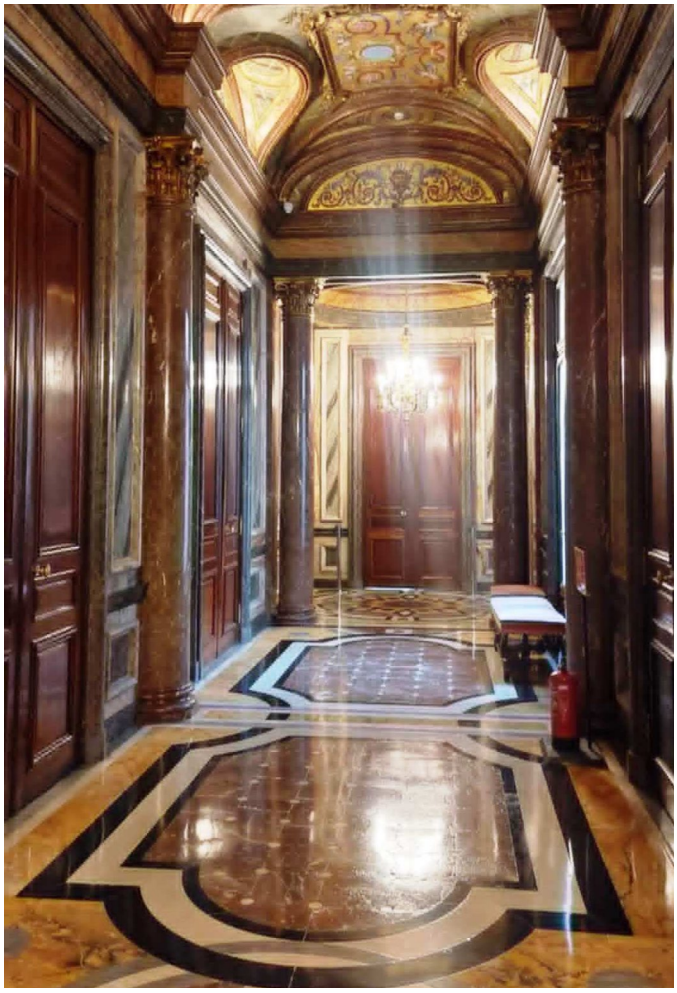
Escalera.

primavera recuerda al *Nacimiento de Venus* de Botticelli; la del verano presenta motivos africanizantes; y en la del otoño encontramos una imagen de Diana cazadora). En los muros de la escalera, usando imágenes femeninas, hay más pinturas. Dedicadas a las Bellas Artes (con alegorías a la Pintura, Escultura, Poesía), otras representan a la Industria, a la Ciencia o a la Agricultura.

Entramos a la **Galería** de esta planta. Con suelos de mármoles de Carrara, Almería y Valencia, y el más exquisito de todos, el mármol de Bélgica, negro y sin vetas, nuestro guía se empeña en que apreciemos los mosaicos de tipo bizantino con teselas envueltas en pan de oro de veintidós quilates. Venimos de una primera planta estilo romano y hemos pasado a otra de estilo bizantino, un estilo que, sobre todo, se encuentra en esta galería y en la capilla.

La **Capilla**. Dividida en dos partes, la de la izquierda está dedicada al marqués don José (hay pintado un sueño de San José), y la de la derecha a la marquesa, doña Raimunda (otro cuadro muestra a San Raimundo recibiendo la donación de un castillo de las manos de Alfonso VII de Castilla). Hay hornacinas con los diferentes apóstoles (salvo la de Judas Tadeo, en cuyo lugar está la puerta de acceso a la sacristía) y, sobre cada uno, heráldicas relacionadas con los apellidos del marqués.

Sobre el altar un pantocrátor medieval bendice con la mano derecha mientras con la izquierda sostiene el orbe celestial. En la cúpula los cuatro evangelistas, distinguido cada uno por su tetramorfo (el símbolo iconográfico cristiano que los representa). En Navidades se montaba aquí el Belén del Palacio. Un cura, a modo de capellán residente, confesaba sin descanso a residentes e invitados. De la capilla destaca un mecanismo por el que la lámpara del techo da acceso a la última planta. Gracias a él, el niño que iba a ser bautizado (no podía pisar lugar santo antes de serlo, motivo por el que los baptisterios quedan siempre fuera de las catedrales) bajaba colocado en un canasto y ver los ángeles que decoraban el techo para, así, «entrar en situación»...



Galería de la segunda planta.

Capilla.

La **Sala oriental**. Era habitual en los palacios decimonónicos disponer de una estancia con motivos orientales. Pensadas para sobremesas con té, café o chocolate, en ellas también se fumaba, incluso opio (una sustancia entonces con glamur). Para salirse de lo ordinario (pero, también, porque desde mediados del siglo XIX se habían iniciado negocios con Japón) don José pretendía para su Palacio una sala japonesa. Pero, por un error en el encargo, lo que a Madrid llegó fue chino; lo único nipón resultaron ser unas puertas con lacado negro y pomos con monjes budistas. Este salón, llamado Manila, recuerda a los que pueden visitarse en otros palacios, incluido el de Versalles. Por la época en la que se construyó seguía de moda en Francia el gusto orientalizante. En este de aquí destacan el oro que recubre los tapices, las paredes y el mobiliario, así como numerosos dragones decorativos.

La **Sala de los tapices**. En su tiempo decorada con estupendísimos tapices, ninguno queda actualmente. El guía informa de cómo, dentro de la sala, aprovechando que la música llegaba asordinada, tres asuntos principales eran motivo de charla: hacer amistades; dentro del ambiente festivo, impulsar negocios; encontrar pareja para los hijos. Enterada doña Raimunda de cómo el banquete estaba servido, a la sala de los tapices llegaba el aviso. La marquesa recibía sentada y los comensales iban acomodándose a mesa puesta. Un busto de Simón Bolívar da nombre al aposento.

Simón Bolívar.

El **Comedor de gala**. De enormes dimensiones, la mesa es de madera de nogal ebanizado. Hay otro escudo heráldico con los apellidos del marqués y de la marquesa, y una verdadera abundancia de fósiles repartida entre los mármoles de la habitación. Los tapices con imágenes de caza, habituales en cualquier comedor de palacio, plasman aquí imágenes de la Escuela Animalista en la pintura francesa del siglo XIX, algo que acabó convirtiéndose en primera opción de la nobleza para sus comedores. La zona de servicios disponía de escaleras, propias, que comunican con las plantas del palacio, y hasta de un ascensor hidráulico. Esto se hacía con el fin de que empleados (estaban alojados en la tercera planta) e invitados no coincidiesen. Cocina, como tal, no había; como mucho, algunos fogones para calentar la comida... Y es que nuestros marqueses la pedían a domicilio, una costumbre de los ricos de esa época. Ellos la encargaban en el Restaurante Lhardy. En este comedor también se organizaban banquetes a modo de bufets.

Antes de pasar a la sala de baile, entramos en una **Antesala**. El techo tiene un artesonado que aparte de embellecerlo lo insonoriza. Cuadros de Francisco Pradilla (1848-1921), el pintor más cotizado y solicitado por importantes personalidades en aquellos años, dan categoría a esta sala de transición. Que el marqués don José contratara al artista madrileño para muchos de los cuadros repartidos por el palacio (en uno de esta sala se nos hace notar cómo aparecen unas ninfas con aspecto de haber tomado opio) da una idea de su relevante posición.

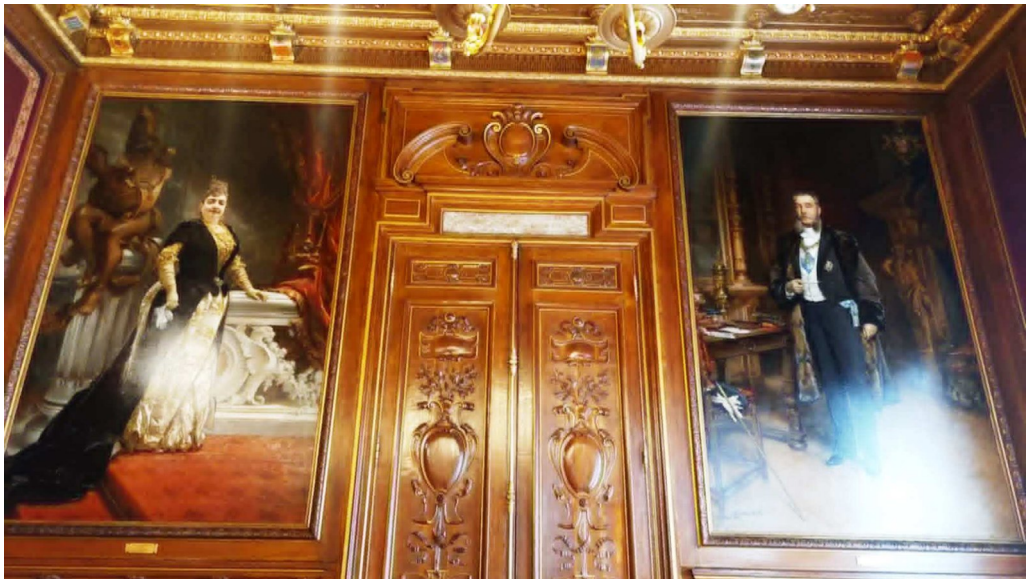
La **Sala de baile** era el epicentro de esas celebraciones mundanas a las que se llegaba en

Comedor de gala.

carros tirados por caballos. Nuestro guía sintetiza lo infaltable para cualquier fiesta: música y músicos, damas casaderas y cotilleo. Molduras doradas aportan majestuosidad al conjunto. Las lámparas son las iniciales, y, respecto a ellas, hay que señalar que el Palacio de Linares fue el primero en Madrid enteramente iluminado con luz eléctrica. Originariamente de gas, a partir de 1888 las lámparas fueron siendo adaptadas para el nuevo tipo de iluminación, y antes de que las obras acabasen, en 1894, ya todas las estancias del edificio disponían de ella.

La sala de baile, o salón de embajadores, siendo la estancia más lujosa del Palacio Linares no es muy grande. Se vuelve a recurrir a una hilera de espejos para engrandecer su

Sala de baile (Salón de embajadores).



Retratos de los marqueses de Linares.

ovalada belleza arquitectónica pero aquí, asimismo, con el objeto de observar y cotillear a sus anchas sin resultar impertinente con las parejas. Además, para estos menesteres, la sala dispone de una estratégica esquina con una visión ideal para controlar el desarrollo del baile. Sobre el suelo una gruesa alfombra silencia el sonido de las pisadas. Se muestran más cuadros de Pradilla: uno con un trovador que toca el laúd, el de dos damas cotillas con prismáticos, y el de otra dama curioseando entre tapices. Pero, sin duda, el más destacado es el del techo: *La lección de Venus al Amor*. En un recodo superior, la pared se retiraba para abrir un espacio hasta la galería de música, donde los artistas se colocaban y sus melodías descendían hasta el piso de abajo.

Antes de despedir a sus invitados, el marqués los reunía en otra **Antesala**. Además de los saludos de rigor, don José, interesado en que acuerdos y negocios hablados durante cada celebración no quedasen después en agua de borrajas, hacía firmar lo pactado.

Sobre esas paredes se encuentran sendos monumentales retratos de don José y doña Raimunda, pintados por Francisco Pradilla en 1888. En 2017, y gracias a la colaboración del Museo del Prado, han regresado a Casa de América. Con doña Raimunda, que tenía cincuenta y ocho años mal llevados cuando posó para su retrato (lejos queda ya su veinteañero esplendor recogido en aquel otro retrato), Pradilla hizo lo que pudo... Asimismo se han ido recuperando, mediante compra en subasta, tapices de importante valor. En la actualidad, bajo la atenta mirada de los marqueses, se cierran aquí tratados con los países latinoamericanos.

A pesar de los cambios de propietario, entre los que se incluyen la compañía marítima Trasmediterránea, la Confederación Española de Cajas de Ahorro, el Ayuntamiento de Madrid y el industrial Emiliano Revilla, el Palacio de Linares permaneció sin uso y clausurado durante casi un siglo, lo que garantizó que decoración y el poco mobiliario llegaran casi intactos hasta el día de hoy.

Para 1901 el Palacio de Linares quedó deshabitado. Raimundita lo había vaciado para llevarse (lo que se podía) a su nuevo domicilio. Ya en 1992, tras una rehabilitación llevada a cabo por el arquitecto Carlos Puente Fernández, reabrió sus puertas como Casa de América, este Centro destinado al intercambio cultural entre España y América que es en la actualidad y que, por supuesto, les animamos a visitar.

Cartelas del retrato del marqués y de la marquesa.

Madrid y el cine: Cárcel de mujeres

Texto: María Luisa Coronado González

Dramas carcelarios o simples escenas dentro de otro género, las películas nos dan acceso a esos lugares donde gran parte de la población, para su fortuna, nunca ha estado: las prisiones. Esos lugares, sus condiciones de vida, su estado, dan la medida de una sociedad. Veamos su evolución a través del cine fijándonos hoy en cárceles de mujeres que existieron o que existen en la ciudad y la comunidad de Madrid. Prisiones de mujeres y también de sus hijos: un problema social aún no resuelto.

Cárcel de mujeres es el título de una película mexicana estrenada en 1951, un drama protagonizado por la checoslovaco-mexicana Miroslava Stern y la española Sara Montiel, dirigido por M. Delgado y en cuyo guion colaboró el también español Max Aub. Pero ***Cárcel de mujeres*** también es el título de un corto documental dirigido por Josefina Molina presentado tras su primer curso de dirección en la Escuela Oficial de Cine en 1964; aunque en todas las referencias al cortometraje se dice que está rodado en el Centro Penitenciario de Maternología y Puericultura de Madrid, se trata de la cárcel de Ventas, pues este centro, creado en 1960, se hallaba dentro de ella (fotos 1 y 2).

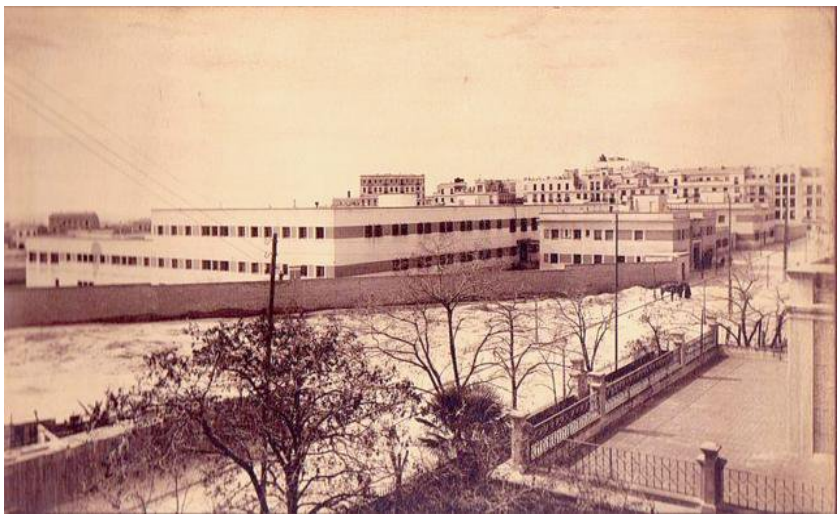


Foto 1: Cárcel de Ventas (*Ahora*, diciembre de 1931).

Foto 2: Cárcel de Ventas, fachada trasera (Alfonso, 1933).

La **cárcel femenina de Ventas** fue probablemente la más simbólica del siglo XX y, con toda seguridad, la prisión de mujeres más poblada de España. Este edificio de estilo racionalista, inaugurado en 1933 como "cárcel modelo", con espacios y patios con buena luz, salón

de actos, biblioteca, terraza y celdas individuales, y gestionado en sus primeros años por personal civil –no por monjas, como solía ser hasta el momento–, se convirtió tras la guerra civil en un almacén de prisioneras hacinadas, llegando en algunos momentos a convivir entre siete y once mujeres en cada habitación individual.

El centro penitenciario se encontraba en un gran espacio situado entre las calles Marqués de Mondéjar y Rufino Blanco (figuras 1 y 2), donde hoy se alza la urbanización Parque Residencial Isabel II, bastante cerca de la plaza de Manuel Becerra, y donde un pequeño parque público recuerda con su nombre desde 2019 a las presas que allí penaron: el Jardín de las Mujeres de Ventas. Fue desalojado en 1969 y derribado en 1973, y con ello desapareció gran parte de la memoria de una época funesta. Cuando esa memoria quiso y pudo ser rescatada en el cine, ya no existía, por lo que hubo de ser suplantada por otros edificios, algunos de los cuales no se le parecían en nada.

Figura 1: Localización de la cárcel de mujeres de Ventas en foto aérea de 1967, cuando todavía existía (Fuente: IGN).

Figura 2: Montaje de la silueta de la cárcel, ya desaparecida, sobre foto aérea de 2017 (Fuente de la figura base: IGN).

Comencemos por algunas imágenes cinematográficas de la cárcel real para pasar luego a las ficticias. Las únicas que hasta el momento conocemos son las del cortometraje de Josefina Molina y todas corresponden a la parte del centro de maternidad. Nos muestran, por lo tanto, la parte más amable de las cárceles femeninas –y casi ineludible en las películas en las que aparecen mujeres encarceladas–:

aquella en la que están los niños de las presas (fotos 3, 4 y 5).

Se puede apreciar en las fotos del exterior que para entonces el edificio no se hallaba en un buen estado.

El documental nos muestra imágenes de los diferentes espacios del centro (fotos 6 a 10): cocina, comedor, dormitorio infantil, lavadero, y, cómo no, capilla (que no existía en la cárcel cuando se construyó).

Foto 3: *Cárcel de mujeres* (Josefina Molina, 1964).

Fotos 4 y 5: *Cárcel de mujeres* (Josefina Molina, 1964).

Fotos 6 y 7: *Cárcel de mujeres* (Josefina Molina, 1964).

Fotos 8 y 9: *Cárcel de mujeres* (Josefina Molina, 1964).

Fotos 10 y 11: *Cárcel de mujeres* (Josefina Molina, 1964).

Vemos también uno de los lugares más emblemáticos de las cárceles y, por ende, más cinematográficos: el patio, donde nos muestra a unas mujeres jugando al corro (foto 11). Mujeres sometidas, infantilizadas, así las querían entonces.

Como decíamos, cuando ya en democracia se llevaron a la pantalla episodios de la vida de las mujeres en la cárcel de Ventas, esta ya se había demolido. Así ocurre en el drama ***Mi hija Hildegart*** (1977): en 1933, Aurora Rodríguez Carballeira, asesina de su hija Hildegart, es condenada a prisión; se sabe que su primer destino fue Ventas, pero en la película la cárcel que aparece es la antigua cárcel de mujeres de Guadalajara, hoy archivo municipal (foto 12).

Foto 12: *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán Gómez, 1977).

Foto 13: *Las trece rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007).

Igualmente, las protagonistas reales del drama histórico ***Las trece rosas*** (2007) estuvieron presas en Ventas, pero en la película vemos la antigua prisión de Segovia, que actualmente es un espacio multidisciplinar de creación (foto 13).

El drama ***La voz dormida*** (2011) no está basado en hechos reales concretos, pero sí en una novela de Dulce Chacón del mismo título, y en ella Tensi, la hermana de la protagonista, está encerrada en la cárcel de Ventas. En la película se suplió la ausencia utilizando los cuarteles de Campamento, en el paseo de Extremadura, conve-

nientemente decorados (fotos 14, 15 y 16).

Hubo más cárceles de mujeres en Madrid. De una de ellas, la **Galera de Alcalá de Henares**, se conserva el edificio en estado de semirruina; este antiguo convento de carmelitas descalzas funcionó como presidio desde 1852 hasta 1978. Y es de aquí de donde sale Elisa al comienzo de la película policiaca ***A hierro muere*** (1962); ha cumplido cinco años de pena, pero su actitud muestra desde el principio que volverá a caer, a pesar de que se despide con un *¡Hasta nunca!* (fotos 17 y 18).

Fotos 14, 15 y 16: *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011).

Existe asimismo el edificio que albergó el rodaje del drama carcelario ***Carne apaleada*** (1978), una cruda descripción de la vida en prisión en aquella época. Para esta adaptación de la novela autobiográfica del mismo nombre de Inés Palou, se eligió otro edificio de Alcalá que había sido usado hasta 1951 como cárcel, aunque no femenina: el antiguo convento de dominicos de la Madre de Dios, en desuso en

Fotos 17 y 18: *A hierro muere* (Manuel Mur Oti, 1962).

Fotos 19 y 20: *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978).

Fotos 21 y 22: *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978).

Fotos 23 y 24: *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978).

Fotos 25 y 26: *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978).

la época del rodaje, y posteriormente convertido en el Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid (fotos 19 a 26).

La cárcel de mujeres de Madrid que más ha aparecido en el cine hasta hoy sigue siendo centro penitenciario: el **Centro de Inserción Social Victoria Kent**, en el barrio de Arganzuela, un conjunto de edificios que ocupa casi una manzana entre las calles Juan de Vera, Alejandro Ferrant y Juana Doña –sí, Juana Doña, casualmente o no, vivió muy cerca de

allí, y no estuvo en esa cárcel pero sí visitó allí a su marido–. Es actualmente una cárcel de régimen abierto, tanto de hombres como de mujeres, que antes se llamó la **cárcel de Yeserías**. Este edificio centenario de estilo neomudéjar no se construyó como cárcel sino como asilo de mendigos y tal fue hasta terminar la guerra civil; desde 1939 se usó como prisión masculina, hasta que, con el cierre de la prisión de Ventas, se destinó a penal femenino hasta 1991 (figura 3).

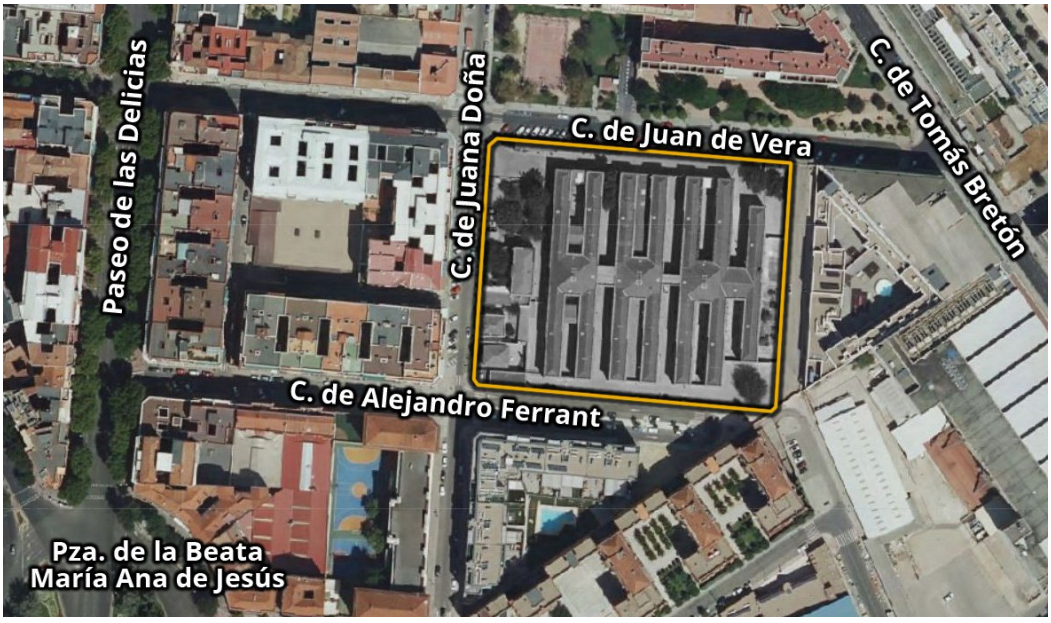


Figura 3: Emplazamiento del actual Centro de Inserción Social Victoria Kent, antigua cárcel de Yeserías, sobre foto aérea de 2022 (Fuente de la figura base: IGN).

En este año, 1991, se estrenó el melodrama ***Tacones lejanos***, en el que Rebeca Giner, la hija de la diva Becky del Páramo, va a parar a Yeserías acusada del asesinato de su marido, del que ella misma se ha inculpado. Sus entradas y salidas del centro nos permiten apreciar que lo que hace cien años debió de estar bastante aislado en los años 90 ya estaba rodeado de bloques de pisos (fotos 27, 28 y 29).

Aparecen los espacios abiertos del penal, como el pequeño campo de deportes (fotos 30 y 31).

Y el patio de los paseos, donde se filmó la famosa coreografía encabezada por la entonces Bibi Andersen (32, 33 y 34).

Fotos 27 y 28: *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991).

Fotos 29 y 30: *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991).

Fotos 31 y 32: *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991).

Fotos 33 y 34: *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991).

Fotos 35 y 36: *La buena estrella* (Ricardo Franco, 1997).

En el magnífico drama ***La buena estrella*** (1997) es un hombre el que está encarcelado en Yeserías: Daniel, el novio maltratador y drogadicto de Marina, que sale de la cárcel para complicarles la vida a su exnovia y su nueva pareja, el bueno de Rafael (fotos 35, 36 y 37).

Pero donde mejor conocemos esta cárcel de Yeserías es en el drama carcelario ***Entre rojas*** (1995), ambientado en el año 1974, aunque la vida en la prisión se nos presenta de forma un tanto edulcorada. He aquí pasillo, baño, cocina, dormitorio, locutorio (fotos 38 a 41).

Foto 37: *La buena estrella* (Ricardo Franco, 1997).

Foto 38: *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995).

Fotos 39 y 40: *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995).

Fotos 41 y 42: *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995).

Fotos 43 y 44: *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995).

Fotos 45 y 46: *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995).

Llama la atención el diseño del enrejado de una escalera interior (fotos 43 y 44). Parece pensado para dificultar la introducción de brazos u objetos.

Aparece también el pequeño campo de deportes y además el gimnasio, donde la protagonista, Lucía, practica su gran pasión: el baile clásico (fotos 45 y 46).

Fotos 47 y 48: *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995).

Fotos 49 y 50: *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995).

Fotos 51 y 52: *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995).

Fotos 53 y 54: *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995).

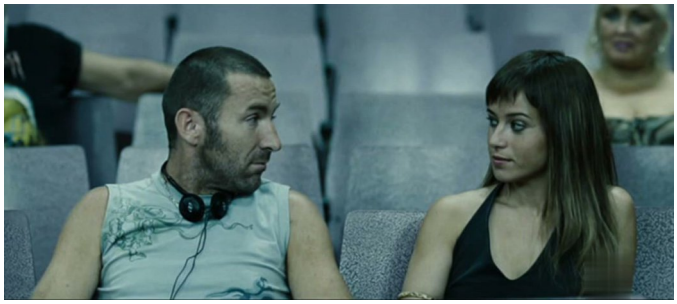
Por supuesto, aparecen constantemente los patios, de paseo y de entrada o de salida (fotos 47 a 51). Y aparecen también los niños, el gran tema, siempre pendiente de resolver –o malamente resuelto– de las cárceles de mujeres, lo que se refleja en muchas de las películas de esta entrada de un modo u otro (foto 52). Al final de la película las presas polí-

ticas despiden con un taconeo constante y sonoro a Lucía, cuando se la llevan a la celda de castigo, mientras la cámara se eleva (fotos 53 y 54).

Pasamos ya a las cárceles de factura más moderna. Hasta hace poco más de una década, la **cárcel de Soto del Real** fue mixta y tuvo un módulo de mujeres. En él está presa Paula, que mantiene una relación con el hermano del protagonista del drama ***AzulOscuroCasiNegro*** (2006), Jorge. Paula desea por encima de todo tener un hijo, en parte para que la trasladen al módulo de maternidad, donde vivirá más tranquila; lo intenta con Antonio, el hermano de Jorge, que también está encarcelado y al que conoce en un taller de teatro. Paula no lo consigue hasta que Antonio convence a su hermano Jorge de que lo intente él (fotos 55 a 62).

Con las ideas y venidas de Jorge, la película nos ofrece imágenes sobrecogedoras de la mole de la cárcel en medio de la naturaleza. ¿Puede haber seres humanos presos en este paisaje? ¿Qué es mejor para un preso: verse rodeado de gente en libertad o aislado totalmente de ella?

Fotos 55 y 56: *AzulOscuroCasiNegro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006).



Fotos 57 y 58: *AzulOscuroCasiNegro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006).

Fotos 59 y 60: *AzulOscuroCasiNegro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006).

Fotos 61 y 62: *AzulOscuroCasiNegro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006).

Fotos 63 a 67: *Josefina* (Javier Marco, 2021).

Hoy en día la única cárcel que es exclusivamente de mujeres es **Alcalá Meco I**, que está justamente al lado de Alcalá Meco 2, la prisión de hombres, formando todo un gran complejo carcelario. Este inhóspito entorno reseco cuyos puntos más cercanos son una prisión militar y una fábrica de Inditex es uno de los paisajes principales del drama ***Josefina*** (2021), en el que un funcionario de prisiones se enamora de la madre de un preso y para acercarse a ella se hace pasar también por el padre de una presa (fotos 63 a 67).

Aunque no es el objeto de esta publicación, no quiero dejar de mencionar que existió otro tipo de centros en los que miles de mujeres se vieron privadas de libertad hasta los años 80: aquellos en los que padres, madres, maridos y todo tipo de familiares, así como diversas autoridades civiles y religiosas, encerraban a las mujeres por las causas más variadas y a veces nimias. Me refiero a los centros del Patronato de Protección a la Mujer, cuyas historias están empezando a reflejarse en el cine; es el caso de la película ***Alumbramiento*** (Pau Teixidor, 2024), que narra el caso de Lucía, ingresada por sus padres por estar embarazada, en el reformatorio de Peñagrande.

Historias de mujeres sin libertad que muchas veces no merecieron perderla. Para eso existe el cine: para contarnos lo que, afortunadamente, no hemos vivido pero no debemos olvidar.

Para saber más:

- DELTELL, Luis (2015): *La mujer como sujeto: Josefina Molina en la Escuela Oficial de Cine*.
- LÓPEZ CASTRO, Leticia (2015): *El tratamiento penitenciario: evolución historia desde el siglo XVII hasta la actualidad con perspectiva de igualdad de género*.
- MARTÍNEZ GALINDO, Gemma (2023): *La reclusión de las mujeres en Alcalá: La Galera*.
- Página web Cárcel de Ventas.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2019): *Ocho relatos fílmicos de mujeres en la cárcel*.

Blog de la autora sobre
la presencia de Madrid en el cine:

De Cuatro Caminos al Top 40: Ascensión, tragicomedia y pervivencia de los tres Mecano (I)

Texto: Juan Pedro Esteve García

En la noche del 24 al 25 de noviembre de 2011, el locutor Juan Antonio Abellán, de Punto Radio –emisora desaparecida en 2013–, anunció *urbi et orbi* la reunión, a pocos meses vista, de uno de los grupos de música pop más emblemáticos de la historia de España (1981-1998), que fue capaz de mover afectos y odios como ningún otro. La noticia hizo correr verdaderos ríos de tinta, y la cadena de comunicados y desmentidos que se produjo en las semanas siguientes no hizo sino aumentar la confusión. A día de hoy no sabemos al 100% qué ocurrió, aunque sí tenemos bastante aproximación. ¿Choque de egos? ¿Disensiones entre los músicos y el locutor? ¿Obsolescencia de todo el proyecto? Mezcla de todas esas circunstancias.

Lo que sí demostró la noticia es que el interés por todo lo que rodee a estos tres madrileños nacidos entre 1959 y 1963 no es, ni mucho menos, algo de tiempos pasados.

Introducción

Este esbozo de biografía no es un panegírico en favor de Mecano. Tampoco es un panfleto para ponerles a caer de un burro. El autor confiesa que hay en ellos más cosas que le gustan que cosas que le disgusten, pero aun así procurará ser lo más ecuánime posible. El propósito por el que se ha movido esta Gatera electrónica en sus ya largos años de vida ha sido poner al alcance de los madrileños el mayor número posible de datos sobre la historia de su ciudad y de su región, y desde luego, si la aparición de unas personas que logran poner en circulación 25 millones de discos en varios continentes no es un acontecimiento destacable en la cronología de la Villa y Corte, pues que venga Dios y lo vea. Hasta que el Real Madrid no salió de su atonía en los años 90 y no volvió a ganar copas de Europa como en los tiempos de don Santiago Bernabéu, no habíamos tenido unos embajadores populares tan populares como estos. Los goles de Kylian Mbappé, aun es-

La versión primitiva de ésta historia fue publicada por entregas, a lo largo del año 2012, en nuestra web hermana y precursora www.Fotomadrid.com. Ofrecemos ahora a nuestros lectores una importante ampliación y actualización, como hemos ido haciendo con otros materiales de aquella web, una pionera de las historias e intrahistorias de Madrid en internet, que perduró hasta su imprevisto final en febrero de 2026

Probablemente este fue su punto álgido: Cartel anunciador de un concierto en el pabellón de congresos de La Haya en 1991. En un país con un idioma sin parentesco con el nuestro, fuera de las rutas habituales de promoción de nuestros artistas, en un mundo mucho menos globalizado que el actual. Recordatorio de que los españoles pueden hacer cosas de gigantes, solo tienen que organizarse y tomarse la vida un poco en serio (Foto: Colección Adrián González).

pectaculares, son efímeros, pero algunas canciones ya están grabadas a fuego en la memoria de varias generaciones.

El paso del tiempo es un filtro muy sabio, que va poniendo a todos en su sitio. Del centenar de canciones que compone el fondo musical de Mecano entre material publicado de manera regular en los discos primitivos, y maquetas e inéditos divulgados en los años posteriores, hay muchas que a día de hoy pueden producir risa o sonrojo (al fin y al cabo no eran otra cosa que la diversión de tres chavales que querían pasárselo bien en una ciudad que quería pasárselo bien) pero hay otras que ya han ingresado por méritos propios en el "standard" español de la música popular. Las cantan los colegios en las excursiones de sus chavales a la Sierra. Las tararea la gente en la ducha. Las utilizan profesores de español en países extranjeros para que los estudiantes se pongan al día de los vericuetos de nuestra sintaxis...

¿Que había algunas rimas metidas con calzador para intentar cuadrar las canciones? No lo ponemos en duda. ¿Que tenían su punto hortera en ocasiones? Cierto es. También era una horterada suprema el suplemento verde que le pusieron un tiempo a las torres de la plaza de Colón, y también es una horterada el Museo de Colecciones Reales, que ha colocado en la zona más noble y cargada de historia de la ciudad un mamotreto similar a un radiador de calefacción gigante, así que por lo menos, si tienen que venir horteradas, que sean inocuas.

1. Tres chicos por Raimundo Fernández Villaverde

Había una vez un barrio cualquiera, en una ciudad cualquiera de un país cualquiera. Finales de la década de 1970. La década prodigiosa había sido la de los 60 en la mayoría de países, mas en este lugar de nuestra historia los prodigios se estaban todavía gestando, por aquello del desfase histórico que cíclicamente sufren sus habitantes. De momento, tras un pasado turbulento de algaradas políticas y militares, aquel país llamado España trataba de desperezarse como podía.

El barrio del que van a surgir nuestros personajes tenía unos límites medianamente definidos, que podríamos situar mas o menos entre la glorieta de los Cuatro Caminos, la calle de los Artistas, el complejo de rascacielos del AZCA, en el que ya florecían algunas torres como la hoy desaparecida Windsor, pero que contaba con un enorme espacio vacío, la plaza de Pablo Ruiz Picasso, donde crecería más tarde otra torre, igualmente bautizada en honor al pintor malagueño. La siguiente linde de nuestro barrio la formaba por oriente el paseo de la Castellana, y el círculo se cerraba por tierras chamberileras de la zona de la es-

cuela de ingenieros de Minas, la calle de Ríos Rosas y las grandes calles que bajan hacia el corazón de la urbe, la de Santa Engracia y la de Bravo Murillo.

Eje fundamental de los comienzos de esta historia es la calle de Raimundo Fernández Villaverde, que honra a un economista de tiempos pasados y que es una de las edificadas sobre el antiguo *Foso del Ensanche* del siglo XIX. En esta calle de don Raimundo hay un enorme edificio, el Hospital Obrero de la esquina de Maudes, que es obra del arquitecto Antonio Palacios, el mismo del palacio de Correos de la Cibeles, pero que se encuentra por entonces semiabandonado[1]. Su aspecto de castillo hace que sea un lugar frecuentado por los niños del barrio para imaginar mil historias de buenos y de malos, de piratas y de héroes.

Por otros recovecos anda la Jamonería Salamanca. El Cine Regio[2]. Algunos bares a donde llegan las primeras máquinas recreativas de videojuegos. En el desnivel de la calle de don Raimundo con la de los Artistas hay escalinatas de piedra, como la de Don Quijote y la de Dulcinea, en las que conviven imprentas tradicionales con arcos tapiados tras los que se adivinan entradas a refugios antiaéreos que cobijaban a los madrileños durante los bombardeos de la Guerra Incivil. La tienda de Expo-Electronic, por la que se cuelan innovaciones tecnológicas...

Llegamos un poco más abajo. Por medio de lo que ahora es el distrito de Tetuán hay una frontera sociológica, la que divide las antiguas casitas de dos o cuatro plantas nacidas en la orilla oriental de la calle de Bravo Murillo de los modernos bloques de los años 60 y 70 que rodean al complejo AZCA y que son la avanzadilla del escenario por el que conviven los personajes de la *Costa Fleming* de la novela de Ángel Palomino: empresarios, oficinistas de altos vuelos, especuladores del hormigón, los tecnócratas y sus queridas. Casi lindando con esta frontera hay una zona que no se ajusta bien a un arquetipo ni al otro, en la que tenemos las ruinas de la Colonia Maudes, armoniosas casas que habían sido demolidas para dar lugar a un solar vallado en el que la constructora JOTSA colocó un cartel azul: "Faltan X días para la terminación de esta obra". Cada día, un obrero iría cambiando a mano unas placas con números, al estilo de los marcadores de los campos de fútbol primitivos, para indicar lo que faltaba para terminar la obra, que unos años después daría lugar a los bloques de viviendas denominados *Géminis I* y *Géminis II*, situados en la orilla sur de la calle de don Raimundo. Al lado del cartel de la JOTSA pasan unos autobuses amarillos: son los de la Continental-Auto, que en la vecina calle de Alenza tiene su estación para unir Madrid con varias capitales del Norte de España como Burgos y Santander[3].

Aquí empezó todo, edificio donde vivía Ana Torroja en sus años mozos. Unas pocas decenas de metros hacia el sur estaban los estudios Fairlight, donde se parieron los primeros discos de Mecano y otros artistas. El nombre era una declaración de principios, pues era un homenaje a una conocida gama de sintetizadores. Junto con un dúo de Cartagena llamado "Azul y Negro" estuvieron entre los pioneros de España a la hora de computerizar la música. (Foto: Juan Pedro Esteve García).

1 A mediados de los años 80 fue reconstruido como sede de la Consejería de Política Territorial de la Comunidad de Madrid.

2 Posteriormente los multicines Renoir, y demolido hace unos años.

3 Estación desaparecida posteriormente. Tenía en su puerta un gran emblema metálico con los nombres de las compañías automovilísticas que formaron la General Motors.

Enfrente del solar del futuro *Géminis*, y enfrente de por donde está girando el autobús de Madrid a Santander para abandonar la calle de Alenza y unirse a la de don Raimundo, tenemos un moderno edificio de ladrillo, en la acera norte de esta última vía. Es el bloque formado por los números 43 y 45 de la calle de Raimundo Fernández Villaverde. Entonces eran dos portales del mismo edificio, completamente idénticos[4].

Y hemos llegado por fin al inicio de nuestra historia.

En este portal número 45 de la calle de Raimundo Fernandez Villaverde vive la familia de los Torroja. El viejo patriarca, don Eduardo Torroja Miret, había muerto en 1961, y es todavía hoy un personaje clave de la ingeniería española. Uno de los pioneros del hormigón armado, a él se deben las cubiertas del Hipódromo de la Zarzuela, el desaparecido Frontón Recoletos o las bóvedas de la estación de la Renfe de los Nuevos Ministerios, no muy lejos de allí. Fuera de Madrid se le deben monumentos físicos, como mercados o acueductos, y monumentos intelectuales, como la póstuma *Instrucción para el proyecto, construcción y explotación de Grandes Presas*, documento destinado a evitar catástrofes como la que años antes había anegado el pueblo zamorano de Ribadelago por errores y chapuzas en la construcción de la presa de Vega de Tera[5]. Los méritos de don Eduardo fueron recompensados por el Estado con un título de marqués.

El hijo de don Eduardo es José Antonio Torroja Cavanilles, otro ingeniero de caminos, autor del Puente de Róntegui en Barakaldo, que también llegará a alcanzar un gran prestigio. Será muchos años director de la Escuela de Ingenieros de Caminos de Madrid, de la *Revista de Obras Públicas* e intervendrá en asuntos como el diseño de traviesas de ferrocarril aptas para el cambio de ancho de vía al sistema europeo (que se decidirá finalmente en el año 1988)[6]. José Antonio y su mujer (que fallecerá muy prematuramente, en 1985) tendrán la compañía de seis hijos que, en esos momentos de transición de la década del 70 a la del 80, alegran la vida del vecindario de ese portal 45 de la calle de don Raimundo Fernández Villaverde. Están, entre otros, Jaime, que hará alguna tentativa en la música pop con un grupo llamado *Doctor Livingstone, supongo*. Está Celia, que por entonces trabaja en la Espasa-Calpe de la carretera de Fuencarral a Alcobendas, y está Ana, la mayor de todos. Su nombre completo es Ana Torroja Fungairiño[7], y había nacido un 28 de diciembre de 1959, según algunas versiones en la clínica de La Milagrosa, a algunos centenares de metros al sureste de aquella casa. Desde pequeñita tendrá que acostumbrarse a las bromas derivadas de haber nacido en el día de los Inocentes, pero parece llevarlo con filosofía.

En la casa de los ingenieros hay un piano, y en las fiestas familiares no es raro que Ana acabe cantando la canción francesa *Frère Jacques*. A Ana (que se ha formado en el Liceo Anglo-Español de la colonia El Viso) le pilla la época de transición a partir de la cual en las escuelas españolas se deja de enseñar mayoritariamente el idioma de Balzac para dar paso al de Shakespeare, que viene pegando fuerte muy arropado por la ciencia y la tecnología. En el año 1979 Ana acaba de cumplir veinte primaveras y se desenvuelve con bastante soltura por aquella ciudad, aquel barril de cerveza a punto de estallar que diría Javier Gurruchaga.

4 El edificio de la finca número 45 se mantiene hoy en estado similar al de origen, mientras que el 43, el que linda con la calle del Aviador Zorita, fue reconstruido con el nombre de Edificio Corelli, teniendo un aspecto exterior algo diferente.

5 Uno de los buceadores que acudieron como equipo de socorro al producirse la catástrofe fue el luego prestigioso novelista Alberto Vázquez Figueroa, autor entre otras de las series *Tuareg*, *Océano* o *Coltán*.

6 Para tener una panorámica de la influencia de estos ingenieros en el paisaje de Madrid, véase artículo de GARCÍA, Ignacio, en la Bibliografía.

7 La familia materna de Ana viene de tierras cántabras, y a ella pertenece, por ejemplo, el famoso fiscal Eduardo Fungairiño.

El barril acaba estallando. Los deseos de modernización de España tras las décadas trágicas de la guerra y de la dictadura militar se hacen realidad, y al estallido del barril contribuye la agitación hecha desde varios puntos y circunstancias, caso de la presencia de músicos argentinos exiliados de la otra dictadura, la de Videla, caso de la llegada al Ayuntamiento de Madrid del intelectual Enrique Tierno Galván, caso de la labor previa hecha por el rock urbano o por pioneros como Miguel Ríos para acercar a las masas músicas que se salgan de las interpretaciones más casposas de la copla y el flamenco (casposidades que habían logrado desprestigiar al flamenco de verdad).

El estallido del barril tiene algunos efectos negativos, como el desprecio de los entonces jóvenes a otras tradiciones musicales previas, como la italiana procedente del festival de San Remo, o el desbordamiento del consumo de drogas. Pero es el signo de los tiempos. El fin del aislamiento internacional hace que todos los fenómenos culturales que habían aparecido a lo largo de los años 60 y 70 en los países democráticos irrumpan de golpe y de manera incontrolada en la España de 1979. Se mezclan los hippies de excesivo optimismo en el porvenir de la era de Acuario con los punkies del "no hay futuro". Los heavies con los rockers. Los poperos melódicos con los primeros balbuceos del tecno. Aquello era un galimatías, pero en líneas generales funcionó bastante bien, y de hecho hoy en día es recordado como una bocanada de aire fresco cultural.

No es bueno que la mujer esté sola, y enseguida Ana comienza a hacer muy buenas migas con un chaval, que vive por la calle de Ríos Rosas y que se llama José María Cano Andrés. Ha nacido en la Villa y Corte el 21 de febrero de 1959, pero la familia viene de Zalamea de la Serena, población de bastante importancia de la provincia de Badajoz, y su abuelo fue redactor en el prestigioso diario *El Sol* de los tiempos de la República[8].

El chico también tiene inquietudes por las artes, aunque todavía duda si meterse en la música o en la pintura. Acude a veces por una academia llamada Artaquio, que forma pintores y dibujantes en la calle del Marqués de Lema, una de las que mantienen el viejo pavimento de adoquines a poca distancia de la glorieta de los Cuatro Caminos. Las abuelitas bienpensantes de los bloques números 9 y 11, los más antiguos de esa corta vía[9], desconfían de la academia porque ven tras ella la mano siniestra de los "hippies", como llaman en bloque a toda la gente rara y moderna, sean hippies, mods, rockers o lo que sean.

Las primeras influencias musicales de Ana y José van por senderos neo-folkies y de cantautores inclasificables, como el de las geniales *Vainica Doble* (Carmen Santonja y Gloria Van Aerssen). También se dejan ver por algún homenaje a la líder comunista Dolores Ibárruri, regresada del exilio, pues la familia Cano tenía varios republicanos entre sus miembros. Cuando el proyecto de montar una banda musical estable se haya hecho realidad, el ala del grupo más adscribible a algún tipo de "progresismo" corresponderá al tercer miembro, Nacho, del que vamos a hablar enseguida, mientras que José hará el papel de "conservador", entre comillas los dos términos porque en realidad ambos, cada uno en su estilo, eran entonces bastante críticos con las vanidades de la clase política nacional (y de hecho ha acabado siendo Nacho el que ha derivado hacia posiciones de derecha radical en el siglo XXI).

Televisión Española, de la que se decía que era la mejor televisión de España (era la única) tenía ya algún programa musical relevante. José fue elegido por TVE para participar en el

8 ADRADOS RINCÓN, Javier, y DEL AMO ROMÁN, Carlos: *Mecano, la fuerza del destino*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2004.

9 Es el antiguo tramo norte de la calle de Escosura, que nunca se terminó por quedar los dos tramos de la calle separados a principios del siglo XX por el Tercer Depósito del Canal de Isabel II.

programa Gente Joven[10] actuando bajo el nombre de *José María Cano y amigos*. En ese primer contacto con el mundo televisivo, la pareja Cano-Torroja, que por entonces todavía lo era en el terreno tanto artístico como sentimental[11], interpretó junto a Nacho la canción propia *¿Qué haces tú en el mundo?* compuesta por él mismo, y una versión de *Al alba*, de Luis Eduardo Aute[12].

Los árboles de Madrid, especialmente en barrios cercanos a la Ciudad Universitaria o al otro campus de la Complutense, el de Somosaguas, eran utilizados como improvisados tablones publicitarios para anunciar fiestas organizadas por los estudiantes de las diversas carreras. La Politécnica tampoco se quedaba atrás en estos eventos, y conforme más se acercaba uno a los recintos universitarios, más disponían los árboles de una segunda corteza superpuesta a la suya natural, formada por carteles fotocopiados de esta índole, y por miles de grapas de los anteriores carteles que la lluvia, el sol o los empleados de limpieza del Ayuntamiento iban retirando. Si hoy en día queda vida vegetal en pie en la Avenida de la Moncloa (corredor natural de comunicación entre Cuatro Caminos y las universidades) es sin duda porque la madre Naturaleza dispone de mecanismos de autorregeneración impresionantes frente a las perrerías que le hacemos los humanos.

Por este circuito de fiestas universitarias se movía el grupo, que ya era un trío, pues el hermano pequeño de José, es decir, Ignacio Cano Andrés (Madrid, 26 de febrero de 1963), se les había unido de manera formal (éste sí está confirmado que nació en La Milagrosa[13]). Hay otros dos hermanos Cano, pero siguieron itinerarios profesionales muy diferentes. Ana y José tuvieron inquietudes por los estudios superiores, la una por la Economía y el otro por la Arquitectura, de la que llegó a hacer algunos cursos en la Universitat Politécnica de Valencia, circunstancia que será muy significativa por la relación que reiniciaría muchos años después con esta capital mediterránea. Nacho, en cambio, tenía claro que su vocación final era la música. Se había educado en los jesuítas de Nuestra Señora del Recuerdo, en el antiguo pueblo de Chamartín, considerados una de las órdenes más avanzadas y *culturetas* de la Iglesia Católica, y le estaba pillando de lleno la irrupción de la estética *tecno* y de los primeros ordenadores aptos para el mercado doméstico. Desde ese momento hasta la actualidad la relación entre los dos hermanos ha pasado por diversos altibajos, pero por lo general Nacho ha supuesto la vena vitalista y de ritmos rápidos de la banda, y José el contrapeso serio y pausado. A efectos musicales, la inspiración del hermano pequeño vendría de las corrientes anglosajonas, y la del hermano mayor sería más latinizante. Ya entonces Ana tuvo que hacer de mediadora en algunas disputas.

José colaboraba en la letra española de la sintonía de una serie de animación franco-japonesa que se emitía por TVE: *Ulises XXXI*, que mezclaba el mundo homérico con la ciencia-ficción. El salto definitivo al mundo discográfico les vino de la mano de personajes como Gonzalo Garrido, DJ del bar *Honky Tonk*[14], como el excéntrico jiennense Francisco Miñarro, Paco Clavel para los amigos, o como el polémico cazatalentos Miguel Ángel Arenas, alias "Capi", y consiguieron la publicación de un single bajo el sello de la Columbia Broadcasting System, la CBS para los amigos. Llegó el momento de elegir un nombre para la banda, y se descartaron varios experimentos previos como *Prisma*, que también había utili-

10 No confundir con el programa de nombre muy similar *Gente Hoy*, que era el de –entre otros– Isabel Tenaille, Mari Cruz Soriano y Marián Rodríguez.

11 ADRADOS RINCÓN, Javier, y DEL AMO ROMÁN, Carlos. Op. Cit, p. 21 y ss.

12 Esta canción estaba dedicada a los últimos fusilados por la dictadura militar en 1975, y era uno de los himnos extraoficiales de la transición política.

13 ADRADOS RINCÓN, Javier, y DEL AMO ROMÁN, Carlos. Op. Cit, p. 35.

14 Diario *ABC*, 12 de junio de 1992, p. 106.

Actuación del 17 de julio de 1983 en el Paseo de Fernán Núñez del Retiro, representativa de los primeros tiempos del grupo (Foto: Adrián González).

zado Nacho con otros colegas suyos (Nacho se movía con gente como *Golpes Bajos* o los que serían sus íntimos amigos de *La Unión*, a los que había conocido en Chamartín). Casi se elige *Mecano Humano*, por contener el apellido de los dos compositores y por imitación de la banda *The Human League*, y finalmente se quedaron con *Mecano* a secas, nombre casi idéntico al del juego de construcciones Meccano, al que por entonces estaba desplazando una cosa de plástico de los daneses llamada Lego[15] y que hoy solo conocen algunos iniciados.

El tema del single era *Hoy no me puedo levantar*, en el que en 1981 y por indicación de su primer equipo de asesores abandonaron la vena folkie-cantautoresca de sus inicios para dar inicio a la etapa de pop adolescente que iba a caracterizar la mayor parte de su producción bajo el sello CBS. La canción fue radiada en *Los 40 Principales*, de Radio Madrid (emisora destinada a convertirse en su gran vehículo de promoción en el futuro, de la mano del locutor Joaquín Luqui) y el disco tuvo una difusión de unos cuarenta mil ejemplares.

2. Del Palace a la eternidad

La buena acogida que tuvo el primer single, debida más a estrategias de autopromoción hechas por la familia Cano en Madrid y Valencia que a la confianza que tenía la discográfica en el proyecto, motivó que se hicieran circular algunas canciones más en formato single, es decir, en discos de vinilo pequeños de 45 revoluciones por minuto con capacidad para una canción por cada cara, pero todavía sin el apoyo definitivo para entrar en lo que era la "primera división" de la industria musical de entonces es decir, los Long Play, LPs o álbumes de 33 revoluciones por minuto y capacidad para múltiples canciones por ambas caras. En la era del *Spotify* es muy necesario detallar estos conceptos técnicos, que a muchos lectores nacidos con posterioridad a la década de 1990 les sonarán seguramente a chino. El CD ya se estaba experimentando y haciendo circular para el mercado de la música clásica, pero lo que se utilizaba a nivel popular era el disco de vinilo cuando se estaba en casa, y la cinta de cassette cuando se iba en el coche, o cuando se iba por la calle con al-

15 Hasta la consolidación mundial del Lego, en esos años llevaba la ventaja en España uno casi idéntico llamado Tente y fabricado por la firma EXIN. Hoy sigue manteniendo su núcleo duro de nostálgicos en la página web "La Tenteteca".

guno de los primeros modelos de *Walkman*, inicialmente una marca registrada de Sony, pero que a la larga acabó designando a todos los reproductores de cassette portátiles, fueran de la marca que fueran, de igual manera que se llamaba *Jeeps* o *Land Rovers* a todos los automóviles todoterreno.

Llegó por fin la presentación en el hotel Palace del primer LP, el 5 de abril de 1982, con su equivalente en cinta de cassette, titulado *Mecano* a secas y con una curiosa estética en su portada y contenido interior que mezclaba un reloj con elementos de arquitectura neoclásica (algunos folletos de promoción de entonces mezclaban esos elementos con otros bastante más horteras). Dos días antes, Mecano había ofrecido su primera actuación en directo, en la Discoteca *Dream's Village* en Pinedo, a las afueras de Valencia[16].

Para el 9 de mayo había habido alguna actuación más por la zona valenciana, y el LP había vendido 70.000 ejemplares[17]... y durante el resto del año 82 superó el medio millón. Lo que había surgido poco menos que como una diversión de estudiantes se había convertido en una mina de oro para la CBS. Entre las razones que llevaron a este repentino triunfo estuvieron sin duda los deseos del oyente de que le dieran "algo nuevo", pues la escena estaba sobresaturada, por un lado, de andaluzadas cutres de años anteriores (que no hay que confundir con la verdadera alma musical de Andalucía), y por otro, por cantautores de tipo político de los años 70, entre los que destacaban seis o siete genios como Luis Pastor o Joan Manuel Serrat, pero entre los que había también verdaderas hordas de pelmazos y de oportunistas. A partir de entonces, en Madrid se puede decir que hubo dos canales principales de penetración de las nuevas músicas anglosajonas en la ciudadanía. Uno eran los grupos del estilo Mecano o La Unión, y otro era el ala más "ortodoxa" de la denominada Movida Madrileña. Algunos críticos y estetas meten todo en el mismo saco de la Movida. Otros consideran a Mecano como una alternativa a la Movida. Otros, unos traidores a la Movida. Una visión más tranquilizada por el paso del tiempo nos permite ver que en realidad, en el Madrid y en la España de la primera mitad de los 80 coexistieron varias Movidas[18], que unas veces se solapaban, otras coincidían y otras simplemente coexistían, dentro de un ambiente común de apertura cultural al extranjero, en el que se estaban haciendo los acercamientos fundamentales a la entonces Comunidad Económica Europea (CEE, hoy Unión Europea) tras los períodos negros de aislamientos, guerras, revueltas y cuartelazos vividos desde la era de Fernando VII (1814-1833) hasta la promulgación de la Constitución de 1978[19].

MECANO (1982)
Listado de canciones:
1. Hoy no me Puedo Levantar (3:16) (N-J).
2. No me Enseñen la Lección (3:10) (N).
3. Perdido en mi Habitación (3:43) (N).
4. Cenando en París (4:14) (J).
5. Maquillaje (02:29) (N).
6. Boda en Londres (Instrumental) (03:27) (N).
7. Me Colé en una Fiesta (04:14) (N).
8. La Máquina de Vapor (03:21) (N).
9. Me Voy de Casa (02:15) (N).
10. 254-13-26[20] (4:09) (J).
11. El Fin del Mundo (5:14) (N).
12. Sólo Soy una Persona (1:46) (J).

Nota a este y posteriores listados:
(M:SS) *Duración en minutos y segundos.*
(J) *Tema compuesto por J.M. Cano.*
(N) *Tema compuesto por N. Cano.*

16 Página web www.mecano.net, de Eugenio Serrano, consultada en abril de 2012.

17 Diario *El País*, 9 de mayo de 1982, artículo de José Manuel Costa.

18 Hubo, por ejemplo, una Movida en Vigo, que podemos traer a colación en éste artículo por *Dame un chupito de amor*, tema conjunto de Nacho Cano y Germán Coppini. Y otra Movida en Valencia, con un grupo llamado Vídeo que en muchas cosas puede considerarse "un Mecano que se quedó a medio armar" si se nos permite el juego de palabras.

19 El lector que desee hacer una exploración más detallada por las algunas tribus musicales o de otros formatos que se

Hay un tema extraoficial del álbum, que estaba hecho desde 1981 y se cayó de la selección a última hora, pero que circuló en forma de sencillo o en recopilaciones posteriores. *Quiero vivir en la ciudad*. Tiene una duración de 2 minutos y 43 segundos y es uno de los raros temas compuestos al alimón por los dos músicos.

3. La etapa CBS

La repentina irrupción de un nuevo sonido en el panorama musical español dio origen a reacciones de todo tipo, reacciones clónicas a las que se daban en el Reino Unido entre los defensores del movimiento punk de los Sex Pistols y los defensores de las estéticas *tecno*, *new romantic* y similares de los Spandau Ballet y los Ultravox de la época de Midge Ure. Lo que hiciera más ruido y soltara más tacos y más exabruptos se consideraba mas "moderno" por los punkies y los tardo-punkies, mientras que los tecnopoperos consideraban que la importancia de los mensajes a transmitir residía en la elaboración de las letras, en el uso de nuevos soportes culturales como el videoclip y la influencia de los ordenadores en el sonido. Aquí pasó lo mismo: hubo unos ambientes en los que parecía que algo era más "in" cuantos más insultos se pronunciaran por minuto, o cuantas más palabras se escribieran cambiando las letras C por K, o cuantos más elementos icónicos se tomaran de la estética anarquistoide. Grupos llego a haber llamados *A Palo Seko*, *Olor a Sobako*, *Tarzán y su puta madre buscan piso en Alcobendas*, por poner tres ejemplos. Muchas bandas de música o compañías de teatro que al calor de la autodenominada "Spanish Revolution" de 2011 se creen "lo más de lo más" de los antisistema, en realidad no han inventado gran cosa.

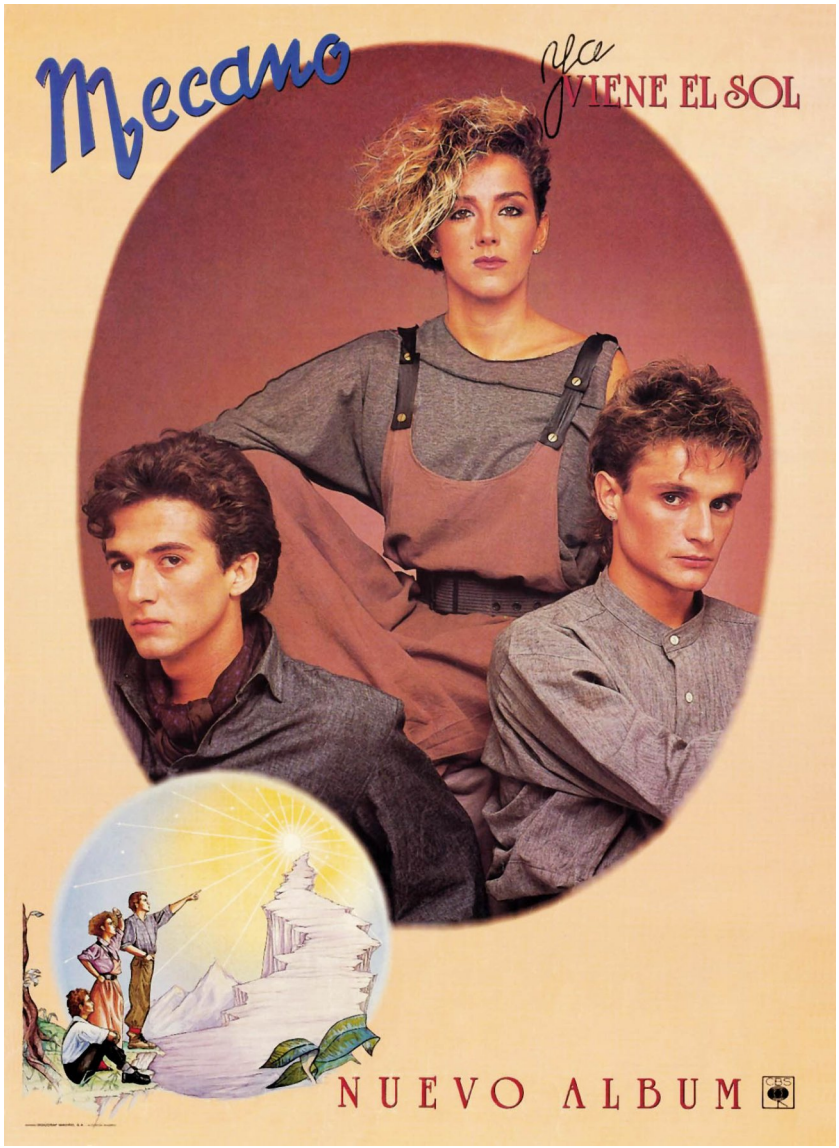
Por el otro lado, gente como La Unión, Los Ilegales, Tam Tam Go, Radio Futura o Gabinete Caligari entendieron, con bastante razón, que se podía hacer música con letras comprometidas, incluso de protesta social, sin necesidad de caer en lo escabroso o en lo cutre, y ahí tenemos el tema *Ángel Exterminador* de Los Ilegales, uno de los alegatos antibelicistas más impactantes que jamás se han escrito, comparable a la película *Johny cogió su fusil*.

La furia antimecanera tuvo otro de sus focos de difusión en la crítica al origen acomodado de la familia de Ana, que algunos consideraban incompatible con las esencias del pop y del rock. Se decía que los Mecano hacían música para "pijos", o para "niñatos adocenados" en parte con algo de razón, pues los asesores de imagen y de contenidos que tuvieron en la época CBS quizá no fueron muy afortunados. Sin embargo, hay que tener en cuenta un factor: que la familia Torroja no había ascendido a la aristocracia a base de braguetazos, de rapiñas bélicas o de acumular siglo tras siglo latifundios improductivos, como tantos condes y duques de la oligarquía tradicional, sino que era el suyo un ascenso social basado en la meritocracia y en el ejercicio de profesiones técnicas. De no haberle sobrevenido a Ana un éxito musical tan grande en ese período de su juventud, probablemente ahora estaría desempeñando algún puesto de importancia en cualquier empresa o ministerio, o siguiendo la tradición familiar de ser "de ciencias", como Laura, otra hermana suya que llegó a bióloga de la Universidad Complutense.

Pero la crítica estaba siempre ahí, alentada por el entorno de Olvido Gara, alias Alaska, o por personajes que, viniendo realmente del mundo de los "hijos de papá" se querían presentar como más "proletarios" que nadie. Durante un tiempo Mecano y Alaska no tenían fans, tenían "hinchas" como los del fútbol, que no dudaban en increparse unos a otros en las ocasiones en que algún ayuntamiento los contrataba para actuar en el mismo evento. Y la pugna tuvo un efecto bueno,

movian por Madrid en esos años puede consultar la obra *El Madrid de Tierno Galván*, en la editorial La Librería, o los artículos publicados bajo el título "A la Felicidad por la Electrónica" en los números 8 y 9 de *La Gatera de la Villa*.

20 Los números de teléfono de entonces tenían en Madrid 7 cifras. Posteriormente los que empezaban por 254 o 234 (habituales por los barrios de Cuatro Caminos y alrededores) fueron reemplazados por 554 o 534.



Cartel promocional del disco "Ya viene el sol", en sus últimos tiempos de la discográfica CBS (Foto: Adrián González).

pues la rivalidad fortaleció a unos y a otros, y a la industria musical española en general, pues en las giras de verano los grupos de pop, de rock o de punk empezaron a llenar estadios y plazas mayores sustituyendo a las coplas trasnochadas o a los pseudocrooners surgidos a la estela de Julio Iglesias.

El 26 de septiembre de 1982 los tres componentes del grupo resultaron heridos al volcar el coche en el que viajaban junto al pueblo riojano de San Asensio, durante un largo desplazamiento desde Salamanca a Lleida. Afortunadamente, la cosa se quedó en un susto[21].

El 30 de mayo de 1983 CBS publicó el segundo LP de Mecano, titulado *¿Dónde está el país de las hadas?* Puede considerarse un disco bastante "del montón" y a nivel global no aportó gran cosa al panorama musical de la época. Sin embargo, en él destacó de manera aislada la canción *Barco a Venus*[22], que definiría una de las tendencias habituales del grupo: la de incluir de vez en cuando en el repertorio canciones relacionadas con problemáticas sociales de actualidad. En esta ocasión le tocaba el turno al consumo de drogas, de alucinógenos pero especialmente de opiáceos, que en Madrid, Euskadi o Galicia tuvo dimensiones de verdadero holocausto generacional y se llevó por delante a miles de jóvenes, los que precisamente estaban destinados a haber hecho de aquellos años 80 una época todavía mejor de lo que fue. La falta de información, y la irrupción súbita de un fenómeno que en otros países había aparecido de manera más lenta, sumadas a la tradicional picaresca hispana por la que los narcotraficantes adulteraban las verdaderas drogas con todo tipo de añadidos (incluyendo hasta polvos de talco) causaron una verdadera tragedia nacional.

Otra tradición, inaugurada ya con el disco de 1982 pero que se consolidó con este, fue la de incluir en cada LP un tema de carácter puramente instrumental, concretamente el *¿Dónde está el país de las hadas?* que da nombre a todo el proyecto. Estos temas instrumentales eran siempre obra de Nacho, compositor que en aquellos años era el más favorecido por CBS a la hora del reparto de canciones en los álbumes. A pesar del contenido ñoño de muchos de los temas, se adivi-

21 Diario *ABC*, 28 de septiembre de 1982, pág. 53.

22 Inicialmente se iba a haber titulado "Yonki": ADRADOS RINCÓN, Javier, y DEL AMO ROMÁN, Carlos, op. cit, p. 76.

naba que los conocimientos de electrónica, sintetizadores y ordenadores de Nacho podían ser útiles para catapultarle a ser una especie de Jean-Michel Jarre a la española a más largo plazo. Las canciones de José quedaban más relegadas, lo que incrementó las rivalidades personales que iban a permanecer durante toda la historia de la banda.

En la calle de Cristóbal Bordiú, por la que el autobús de la línea 45 trata de abrirse siempre camino casi rozando los camiones aparcados de la cristalería y de otros negocios locales, florecerá un estudio de grabación cada vez más sofisticado. Es el búnker de los Mecano y de La Unión (y de Alejo Stivel, el de Tequila). Quizá en algún momento del siglo XXI haya que montar ahí algún tipo de museo como el que hay dedicado a ABBA en sus tierras nórdicas.

¿DÓNDE ESTÁ EL PAÍS DE LAS HADAS?
(1983). *Listado de canciones:*
1. ¿Dónde está el País de las Hadas? (2:56) (N).
2. Este Chico es una Joya (2:31) (N).
3. La Bola de Cristal (3:23) N).
4. El Amante de Fuego (4:28) (N).
5. Madrid[23] (3:22) (J).
6. Barco a Venus (3:19) (N).
7. La Fiesta Nacional[24] (3:29) (N).
8. Un Poco Loco (3:22) (J).
9. No Aguanto Más (3:09) (N).
10. Focas (3:25) (J).
11. El Balón (3:29) (N).
12. El Ladrón de Discos (2:59) (N).

El segundo disco, salvo para consolidar esas dos tendencias arriba citadas, no sirvió para gran cosa ni alcanzó ni de lejos la difusión del primero. Sin embargo, en el tercer LP, titulado *Ya viene el sol* y publicado el 15 de octubre de 1984, ya se empieza a intuir el verdadero potencial del grupo más allá de la jaula del ñoñipop en la que se le había mantenido prisionero. Potencial que CBS no supo aprovechar, pues desavenencias de varias clases llevaron a la salida de Mecano de este sello. No eran los únicos que habían acabado de esta manera, y ya en 1981 la banda de heavy metal Barón Rojo había dedicado a la empresa una peculiar canción titulada ***C**on **B**otas **S**ucias*.

Ya Viene el Sol supone la afirmación definitiva de José María Cano como músico y letrista español de calidad, pues en el disco se incluye su canción *Aire*, que es aireada una y otra vez por las emisoras de radiodifusión. El público percibe que detrás de la fachada de los tres chavales de Cuatro Caminos se esconde realmente algo de más profundidad. El reinado casi absoluto de Nacho se termina y a partir de entonces los temas de uno y de otro irán más equilibrados en los futuros discos. José ha encontrado su sitio definitivo, y la herencia de las Vainica Doble y otros cantautores que se intuía en algunos temas secundarios de 1982 y 1983 ha dado paso a un sonido propio. Le empiezan a llamar otros cantantes, como Amaya Uranga, de *Mocedades*, Massiel o Ana Belén, para que dote de contenido a sus voces.

"No sé qué vamos a hacer con tanto turista"
Frase profética de *Ya viene el sol* (1984).

Los temas de Nacho tampoco defraudan, y también se va mostrando en sus trabajos una cierta maduración. *No pintamos nada* es un tema claramente antibelicista, como oposición al "equilibrio del terror" que reinaba por entonces en Europa. La mitad del continente estaba llena de misiles rusos, y la otra mitad, de misiles estadounidenses, todos ellos con capacidad para reducir ciudades enteras a escombros en cuestión de segundos. La *glasnost* de Gorbachov, llegado al poder en 1985, fue suavizando las tensiones militares en el continente, pero en 1984 la posibilidad de que las dos grandes superpotencias utilizaran nues-

23 Parte de este tema fue usado como jingle de los Servicios Informativos de Radio Popular-COPE de Madrid.

24 Durante algunos segundos de la canción puede escucharse la voz de una retransmisión de una corrida de toros hecha por Matías Prats, locutor futbolístico y taurino muy popular tiempo atrás y padre del actual presentador del mismo nombre de Antena 3 Televisión.

3 de septiembre de 1985, interpretando *Aire* en el Parque de Atracciones de la Casa de Campo (Foto: Adrián González).

tros países como campo de batalla donde exterminarse la una a la otra (exterminándonos de paso a las demás naciones) estaba siempre en la agenda de los políticos. Por aquellos años era corriente que los Mecano u otras bandas aparecieran en el escenario con el viejo logotipo de los pacifistas de la década anterior.

Otra perla incluida en el LP fue *Japón*, experimento de Nacho para una música de machaque electrónico que no tiene nada que envidiar a los *Ultravox*, a los *Kraftwerk* o a los posteriores *Invisible Limits*. Si discográficas como Max Music o ZYX empezaban a meter en España la música discotequera y las remezclas al estilo italiano, CBS marcó un importante tanto con este tema, que fue acompañado con un videoclip, de los primeros hechos por españoles, rodado en escenarios reales del país nipón. Los avances tecnológicos de los japoneses, que entonces vivían una expansión económica brutal, similar a la de los chinos de nuestros días, eran vistos con admiración, pero a la vez con temor. ¿Acabará dominando la máquina al humano? "Unos dicen que son fieles al emperador. Otros dicen que son fieles al ordenador".

Del resto del disco hay varias canciones de mediano valor, y una que hereda el espíritu infantiloide del LP anterior de 1982, es la titulada *Mosquito*, cuyo único punto destacable es quizá el ser el único tema de Mecano con participación parcial de Ana en la redacción de la letra. Ana Torroja volvió a ser letrista, ya con mucha mayor calidad, en algunos de sus discos en solitario que empezarían a llegar mucho más tarde, en 1997, y en 2026 logró su propósito de poder caminar al 100 % por sí sola.

Y aquí terminó en sentido estricto la colaboración de Mecano con CBS, aunque el sello discográfico aprovechó el material sonoro que había grabado de actuaciones en directo, especialmente de una llevada a cabo en el Frontón Municipal de Segovia el 8 de noviembre de 1984 (grabada y retransmitida por TVE el 26 de diciembre), para la publicación de un disco llamado *Mecano en Concierto*, que llegó el 29 de junio de 1985. El concierto de Segovia, al que habían asistido varios miles de personas y que había desbordado la capacidad del recinto[25], fue juzgado por muchos especialistas, entre ellos Joaquín Luqui, como el punto de inflexión, el de la verdadera mayoría de edad del proyecto Mecano, pues corresponde a una época en la que se rodearon de músicos de prestigio internacional como el alemán Hans Zimmer (entonces teclista y lue-

25 *El Adelantado de Segovia*, 9 de noviembre de 1984, p. 5. Este concierto fue promovido por Radio Segovia para conmemorar su aniversario y coincidió con el día en el que se había decidido la incorporación de la provincia segoviana a la región de Castilla y León, tras años de debate sobre si debería formar o no una región uniprovincial al estilo de Madrid.

go compositor de bandas sonoras para el cine) o el canadiense Warren Cann, batería de Ultravox hasta 1986. Algunas coincidencias entre Mecano y Ultravox son manifiestas en esos años, como la idea de dotarse de un logotipo que identifique a las bandas. En el caso español, es una letra M rodeada de una rueda dentada que mezcla elementos pseudosoviéticos con algo parecido al escudo profesional de los Trabajadores Sociales.

Del año 1984 hay que reseñar además tres acontecimientos:

• Una canción de José María Cano llamada *Me no parle vous français*, que versaba sobre la proliferación de cursos de inglés por todas partes en la televisión, en fascículos de los kioscos, en libros, etc... tal como la veían las personas de las últimas generaciones que se habían criado con la francofonía. Esta canción se llegó a grabar con la voz de Ana, pero al no ser incluida en ninguno de los discos definitivos, fue reutilizada con el nombre *Abracadabra*, con la misma música y distinta letra, para servir de sintonía al programa de TVE *La Bola de Cristal*, de la recordada Lolo Rico. Este programa se emitió entre los años 1984 y 1988, y la retranca que tenía la canción es que en su nueva encarnación la que se dedicaba a ponerle voz no era otra que Olvido Gara, la por entonces archirrival de Ana[26]. Posteriormente, en varias ocasiones se llegó a emitir en *La Bola* el videoclip de Mecano correspondiente a la canción *No es serio este cementerio*, ya de la etapa con la discográfica BMG.

• La entrevista que realizó a Ana nada menos que Francisco Umbral, el discípulo de Miguel Delibes, cuando era un prosista que escribía para un País, antes de pasar a escribir para un Mundo, como afirmaría años después la retranca popular. Esta entrevista fue publicada en *El País* el último día del año 84, y en ella nuestra protagonista afirmaba que el cantante de esa época al que se recordaría en tiempos futuros sería Serrat, y que el porvenir del mundo del disco estaba en el vídeo, como complemento al clima de las canciones.

• El encuentro del trío con la representante de artistas Rosa Lagarrigue Echenique, nacida en Santiago de Chile en 1955. La vida de esta mujer ha discurrido a caballo entre España y Chile, y sus conocimientos de varios idiomas serían vitales a la hora de la posterior expansión internacional de Mecano. Puede considerarse la miembro número 4 del proyecto, y hasta el momento de la extinción de facto del mismo siguió siendo su mánager oficial, a través de la agencia RLM.

¿YA VIENE EL SOL (1984)
Listado de canciones:
1. No Pintamos Nada (3:50) (N).
2. Ya Viene El Sol (4:42) (N).
3. La Estación (4:15) (N).
4. Hawaii-Bombay (4:20) (J).
5. Mosquito (4:22) (N,A).
6. Busco Algo Barato (3:21) (N).
7. Aire (4:35) (J).
8. Me Río De Janeiro (4:02) (J).
9. Japón (4:06) (N).
10. El Mapa De Tu Corazón (4:09) (N).

4. La edad de oro: primeros álbumes con BMG-Ariola

El contrato firmado entre los Mecano y su nueva discográfica, la BMG-Ariola, tuvo consecuencias a la vez provechosas y destructivas para la banda. Por una parte, se daba carta blanca a los dos músicos para que experimentaran con lo que les diera la real gana sin las trabas que tenían con sus anteriores empresarios. Se abrían las puertas a que España pudiera tener un proyecto de "show-business" de escala internacional, como había sido ABBA en Suecia, como eran los U2 en Irlanda o como eran las grandes divas norteamericanas al estilo de Madonna, Whitney Houston o Belinda Carlisle.

26 En 2021 se acabó dando la reconciliación entre ambas divas ochenteras con una canción conjunta titulada *Hora y Cuarto*.

No se puede entender la figura de Ana Torroja sin el contexto de otras artistas de la década de 1980, como Joanne Catherall (*The Human League*), Annie Lennox (*Eurhytmics*), o la actriz Sarah Douglas en el papel de Ursa en las primeras películas de Superman. Una estética andrógina que atravesaba países y disciplinas artísticas. (Foto: Adrián González, Talavera de la Reina, 1987).

Por otra parte, el contrato obligaba a la realización de 4 discos LP de larga duración, y probablemente en ese momento se sembraron las semillas de la autodestrucción del grupo en la década de 1990. Los dos primeros LP publicados en BMG-Ariola fueron (1986 y 1988) un éxito masivo incluso fuera de los países tradicionales de influencia cultural española. El tercero (1991) también fue muy bueno, pero a costa de forzar la máquina hasta tales extremos que llegó el agotamiento. 1992 es probablemente el momento en el que habría que haber puesto punto final a la idea, pero como estaba pendiente el compromiso de un cuarto disco, los años siguientes transcurrieron en una incertidumbre permanente de ¿volverán? ¿no volverán?, y de proyectos en solitario de cada uno de los miembros, con resultados muy heterogéneos.

El primer LP de la nueva etapa es *Entre el Cielo y el Suelo*, que fue publicado el 16 de junio de 1986 en formato LP y cassette, y como novedad, además, en CD. Un millón de ejemplares vendidos. Las pequeñas furgonetas que llevaban al grupo en sus giras –a menudo conducidas por los propios miembros– fueron sustituidas por largos convoyes de camiones plagados de técnicos y montadores. No había plaza de toros o estadio que no se les rindiera.

José María Cano queda como uno de los compositores de cabecera del país (con minúscula) y de *El País* (con mayúscula, pues llega a escribir algunos artículos para suplementos de este diario). Ana Torroja crea para sí misma una imagen estética propia, a medio camino entre Annie Lennox, Madonna y algunos personajes de los cuadros de Tamara de Lempicka. Nacho Cano se reinventa también, adoptando una característica melena a lo *heavy metal*. Este será el aspecto con el que les conocerá la mayor parte del público, pues es el período de sus mayores apariciones en conciertos y en la televisión. En la época de CBS ya habían hecho algunas incursiones por el resto de países hispanohablantes, especialmente por México, pero es ahora cuando la relación con América Latina se reafirma como permanente, y en algún momento de los años 90 pasarán a tener más fans en ultramar que a este lado del "charco".

Tres temas hay de José que a día de hoy ya están tan integrados en el imaginario musical del madrileño medio y del español medio, como en tiempos lo fueron los pasodobles o las zarzuelas: *Cruz de navajas*, *Me cuesta tanto olvidarte* e *Hijo de la Luna*.

Por entonces Nacho tenía, además, una polifacética actividad como productor de otros artistas. Lo mismo financiaba cortometrajes como *El Columpio*, del cantante de Los Ronaldos, Coque Malla, que algún disco para la efímera banda burgalesa Magenta, o los primeros pinitos de una Christina Rosenvinge que ha acabado teniendo una carrera musical dilatadísima en el tiempo.

ENTRE EL CIELO Y EL SUELO (1986)
Listado de canciones:
1. Ay, que Pesado[27] (3:58) (N)
2. Ángel (4:28) (N)
3. Hijo de la Luna (4:21) (J)
4. 50 palabras, 60 palabras o 100 (3:57) (N)
5. Te Busqué (2:55) (N) (CS)
6. Me Cuesta tanto Olvidarte (2:53) (J)
7. No tienes Nada que Perder (3:00) (N)
8. Las Curvas de esa Chica (3:09) (N)
9. No es serio éste Cementerio (4:25) (J)
10. Cruz de Navajas (5:02) (J)
11. Las Cosas Pares (2:25) (N) (CS)
12. Ésta es la Historia de un Amor (3:59) (N).

(CS) Canciones aparecidas originalmente en la versión Cassette y CD, pero no en el vinilo.

Las nuevas condiciones de trabajo pactadas con BMG permiten a los Mecano sacar un disco cada dos años en vez de cada uno como ocurría con CBS. Gracias a eso, pueden funcionar con menos prisa, y preparar nuevos temas de calidad para el segundo de los LP que componen la época dorada de Mecano. El nuevo proyecto se llama *Descanso dominical*, expresión sacada de una de las canciones, *El blues del esclavo*, y fue publicado el 24 de mayo de 1988.

Para la historia de Madrid, y de su Puerta del Sol, queda de este disco la canción *Un año más*, en la que se homenajea el tradicional recibimiento al año nuevo que se organiza en la céntrica plaza. De igual manera que hacen los habitantes de Nueva York (ciudad que estará también vinculada al devenir mecanero) en Times Square, en el paso del 31 de diciembre al 1 de enero la fiesta iguala a todos, a los solteros, a los casados, a los curas y a los militares, a los altos y a los bajos. No habrá desde entonces año en que la canción no sea radiada el 31 de diciembre por decenas de emisoras de España o de América Latina.

La tradición de incluir un tema instrumental la vuelve a cumplir Nacho con *Por la Cara*, acercamiento a la música andaluza, que será utilizado como sintonía por algún programa de radio. La tradición de incluir una canción con temáticas sociales la cumple José con *Mujer contra mujer*, apología del lesbianismo que fue descartada del disco de 1986 y que ahora sí aparecía al ir mejorando la actitud general del país con respecto a la diversidad LGTBI. El aspecto andrógino que tenía Ana por aquellos años, y el hecho de que fuera una mujer la que cantara temas escritos por hombres con textos en género masculino dio lugar a todo tipo de especulaciones sobre sus tendencias afectivo-sexuales, pero lo cierto es que ella misma se considera abiertamente "hetero". Las brigadas tuiteras de la crispación se atrevieron hace algún tiempo a soltar alguno de sus exabruptos contra el grupo ¡por supuesta homofobia! cuando han sido un icono admirado por personas de todas las identidades, y que junto a los Tam Tam Go! eran casi los únicos que en 1988 sacaban abiertamente canciones sobre la diversidad sexual desde el *mainstream* cultural, cuando muchos de los que ahora les critican todavía estaban en los cajones más profundos de los armarios.

Aparte del mérito de su apoyo explícito a las minorías sexuales con *Mujer contra mujer* en

27 Una versión de esta canción, con la letra convenientemente cambiada, fue utilizada por la fábrica de aparatos fotográficos y electrónicos CANON para publicitar sus terminales de Telefax, por entonces la última tecnología. La nueva letra era: "Ay que pesado, qué pesado / sigues viviendo en el pasado / no te lo pienses demasiado / Canon Fax está a tu lado".

15 de septiembre de 1986, cuando recibieron el Disco de Platino en la sala Jácara (Foto: Adrián González).

que acompañaba a la canción intervino una chica de Alcobendas llamada Penélope Cruz[28], que no solamente pasó a ocupar el lugar de Coloma en el corazón del músico, sino que fue catapultada desde entonces a la fama como actriz internacional. Se puede decir, sin temor a exagerar, que Nacho es "el hombre que creó a Penélope Cruz" como fenómeno mediático.

una época de tremenda LGTBIfobia, en la que la televisión nacional todavía sacaba chistes rancios de "mariquitas" en sus programas, también tenemos que agradecer a Ana Torroja que haya sido una de las pocas damas del "show-business" español, junto con Ana Belén, Luz Casal o las hermanas Uranga, que han llevado su vida sentimental bajo un estricto silencio informativo, muy lejos de otras pseudodivas, con méritos musicales bastante menores, que han convertido la exhibición televisiva de sus conquistas amorosas en un medio de vida paralelo al del espectáculo. Sabemos que Ana ha tenido un marido, y una hija llamada Jara, pero casi nada más. Discreción y seriedad. Perfil bajo fuera de los escenarios.

De Nacho Cano sí que se conoce una vida sentimental muy agitada, siendo uno de sus grandes amores la escritora asturiana Coloma Fernández Armero, que inspiró su canción *La Fuerza del Destino*. Como muestra de las vueltas que da la vida, en el rodaje del videoclip

Otra perla del disco es *Héroes de la Antártida*[29], narración del desastroso viaje de la expedición de Robert Scott al Polo Sur en 1912. La competición entre británicos y noruegos por ser los primeros en poner la bandera de su país en el punto exacto llevó a los ingleses al agotamiento de sus fuerzas y a la muerte por congelación en la inmensidad del desierto blanco. El único fruto útil de aquella carrera letal acabaron siendo unos huevos de pingüino emperador que recogieron para poder entregarlos a los científicos europeos a su regreso, huevos que fueron encontrados por la misma expedición que tiempo después halló los cadáveres de aquellos desgraciados. Hoy se conservan en un museo. Hay un gazapo importante de José: el "punto de latitud cero" no está en el polo Sur, ni en el Norte, sino en cualquiera de los atravesados por la línea del Ecuador. La latitud de los polos es de 90 grados. Puntillosidades geográficas aparte, lo cierto es que es una gran reflexión sobre la futilidad de las vanidades humanas, y es reco-

28 Su nombre de pila se debe a la canción de Joan Manuel Serrat.

29 Este nombre fue el elegido para bautizar a una de las primeras "bandas tributo" que no solamente cantan los temas de la banda original, sino que copian su estética. La banda tributo de Mecano la formaban, al menos en 2012, unos músicos llamados Águeda, Pablo y Víctor.

mendable escucharla a la par que se visiona una serie de televisión, emitida en España un poco antes, llamada *El Último lugar de la Tierra*, basada en los mismos acontecimientos. Parece haber en el Mecano de esos años una preocupación importante por los sucesos de la "cara B" de la historia contemporánea. Los perdedores del siglo XX, como el capitán Scott, que llega al Polo para comprobar que su lucha ha sido en vano y que allí ya ondea la bandera de la expedición noruega. La perra Laika, que recogieron de las calles de Rusia para sacrificarla en el altar de la Ciencia, en un viaje sin billete de vuelta al espacio exterior, destinado a ser un ensayo para cuando se mandaran humanos que recogerían los frutos triunfales...

La Rutina del Éxito, así define el suplemento dominical del diario *ABC* la actividad de Mecano. BMG-Ariola tenía una estrategia de traducción de las principales canciones del trío (salvo, evidentemente, las que seguían siendo propiedad de CBS) a varios idiomas, que no se llegó a efectuar en todos los países previstos, pero sí en Italia (1989) y en Francia (1990). En el país galo llegaron a llenar la sala Zenith, y en Manhattan, a pesar de no haberse hecho las traducciones a la lengua inglesa, la sala Palladium[30].

Los políticos se los rifan para patrocinar las causas más diversas. Ana Torroja hace promoción de la Comunidad Europea junto a Henry Plumb[31]. El 26 de octubre de 1989, el ministro de Cultura de España, Jorge Semprún, les hace entrega del primer certificado otorgado en España por la venta de más de 1.000.000 de copias de un solo álbum.

DESCANSO DOMINICAL (1988)
Listado de canciones:
1. El Cine (4:15) (N)
2. No Hay Marcha En Nueva York (4:00) (J)
3. Mujer Contra Mujer (4:05) (J)
4. Los Amantes (2:52) (N)
5. La Fuerza Del Destino (5:17) (N)
6. Quédate En Madrid (2:18) (J)
7. Laika (4:37) (N)
8. El Blues Del Esclavo (4:36) (J)
9. "Eungenio" Salvador Dalí (5:23) (J)
10. Por La Cara (instrumental) (3:04) (N)
11. Un Año Más (4:29) (N)
12. Héroes De La Antártida (5:09) (J)
13. Hermano Sol, Hermana Luna (3:33) (N)
14. Fábula (2:04) (J).

(Continuará en el próximo número de la revista).

30 Esta sala estaba situada en la calle 14. Fue demolida en 1999 para dar lugar a una residencia de estudiantes de la Universidad de Nueva York.

29 Político conservador británico, presidente del Parlamento Europeo entre los años 1987 y 1989.

BIBLIOGRAFÍA

- ADRADOS RINCÓN, Javier, y DEL AMO ROMÁN, Carlos: *Mecano, la fuerza del destino*. Madrid: La Esfera de los Libros (2004).
- GARCÍA, Ignacio: "Del Hipódromo al Canódromo", en *Madrid Histórico*, n.º 123 (mayo de 2026), pp. 5 y ss.
- PRIETO, Carlos: "La guerra de los Cano. El hundimiento de Mecano, y el rescate fallido del BBVA", artículo publicado en *El Confidencial* el 23 de octubre de 2018.
- Diarios *El País*, *ABC* y *El Mundo*, varias fechas.

Declaración de pobreza
con información de testigos (1538)

Transcripción: José Manuel Castellanos Oñate

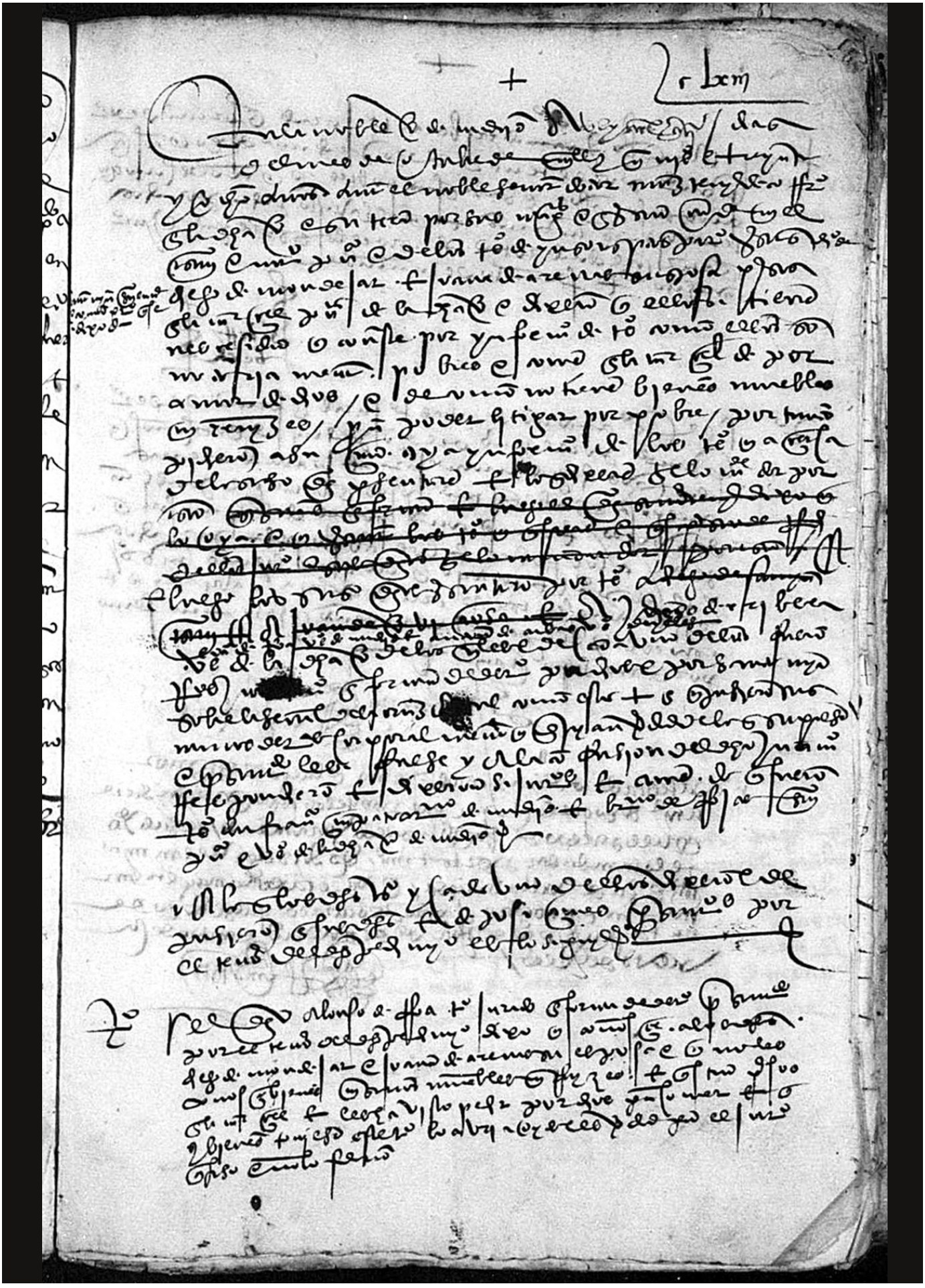
Durante la Edad Media, dentro del concepto de "pobre" tenían cabida situaciones personales muy diversas: vagabundos, indigentes, mendigos, idiotas, esclavos, viejos, viudas... El reconocimiento administrativo de esa condición se obtenía mediante la declaración de pobreza, un documento notarial en virtud del cual los así calificados adquirían el derecho a la asistencia jurídica y justicia gratuitas (quedando exentos de pagar coste alguno en los pleitos en que estuviesen involucrados), podían sortear en sus testamentos las limosnas de mandas forzosas y redención de cautivos, y al fallecer recibían entierro de caridad.

La declaración de pobreza que hoy nos presenta el *Gato escribano* tiene por finalidad la obtención de justicia gratuita para el matrimonio formado por Diego de Mondéjar y Juana de Arenas, que se encuentran presos en la cárcel. Y viene refrendada por la información facilitada por tres testigos, requisito habitual en estas declaraciones.

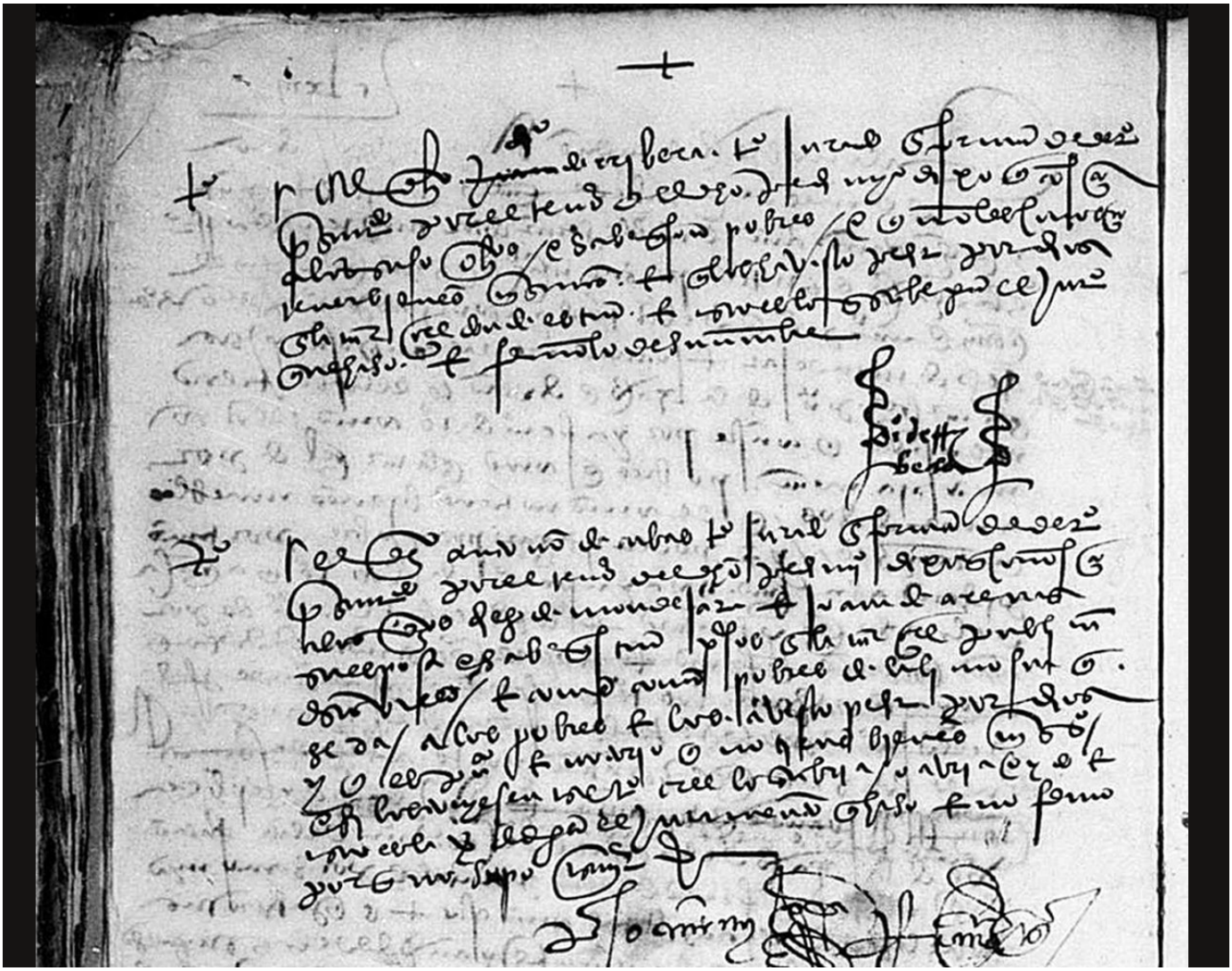
«En la noble villa de Madrid, a veynte e quatro días del mes de otubre de mill y quinientos e treynta y ocho años, ante mí el noble señor dotor Martínez teniente de corregidor en la dicha villa e su tierra por sus magestades e en presençia de mí el escriuano e notario público e de los testigos de yuso escriptos, pareció presente San Martín en nonbre e como procurador que se dixo de Diego de Mondéjar e Juana de Arenas su esposa, presos en la cárçel pública de la dicha villa e dixeron que ellos tienen nesçesidad que conste por informaçión de testigos cómo ellos son notoriamente pobres e comen en la cárçel de por amor de Dios, e de cómo no tienen bienes muebles nin rayzes para poder litigar por pobre. Por tanto, pidieron a su merçed aya ynformaçión de los testigos que açerca de lo susodicho presentaren, e lo que dixeren ge lo mande dar por escrito.

E luego los susodichos presentaron por testigos a Diego de Ribera / e Alonso de Roa vecino de Madrid e Antonio de Cubas vecino de Yeles / vecinos de la dicha villa, de los quales e de cada vno dellos fueron resçibidos juramento en forma de derecho por Dios e por Santa María sobre la señal de la crus a tal como ésta ✢ e inpusieron sus manos derechas corporalmente que dirían verdad de lo que supiesen e preguntado les fuese, y a la conclusión del dicho juramento respondieron e dixeron "sí juramos" e "amén". De que fueron testigos don Françisco Çapata arçediano de Madrid e Bernardino de Rojas escrivano público e vecinos de la dicha villa de Madrid. E los quales dichos testigos y cada vno dellos dixeron e depusieron, e sus dichos e depusiçiones presentados por el tenor del dicho pedimiento es lo siguiente:

Testigo. El dicho Alonso de Roa, testigo jurado en forma de derecho presentado por el tenor del dicho pedimiento, dixo que conosçe a los dichos Diego de Mondéjar e Juana de Arenas su esposa e que no les conosçe bienes



Declaración de pobreza con información de testigos, 24 de octubre de 1538
(AHPM, Prot. 134, f.º 163r-163v. Escribano, Cristóbal de Riaño).



ningunos muebles nin rayzes, e questán presos en la cárçel e les ha visto pedir por Dios para comer, e que si bienes touiesen, este testigo lo avría oydo. E es verdad por el juramento que fiso, e non lo firmó.

Testigo. El dicho Diego de Ribera, testigo jurado en forma de derecho presentado por el tenor del dicho pedimiento, dixo que conosçe a los susodichos e sabe que son pobres e que no les conosçe tener bienes ningunos, e que los ha visto pedir por Dios en la cárçel donde están. E esto es lo que sabe por el juramento que hiso, e firmólo de su nombre.
(firmado) Diego de Ribera.

Testigo. E el dicho Antonio de Cubas, testigo jurado en forma de derecho presentado por el tenor del dicho pedimiento, dixo que conosçe a los dichos Diego de Mondéjar e Juana de Arenas su esposa e sabe questán presos en la cárçel pública desta villa, e comen como pobres de la limosna que se da a los pobres, e los a visto pedir por Dios, y que es público e notorio que no tienen bienes ningunos, e si los touiesen este testigo cree lo sabría o avría oydo. E esto es la verdad por el juramento que hiso, e no firmó porque no supo escriuir.

Pasó ante mí, (firmado) Riaño, escrivano.

Va testado o diz "va sinado en forma e luego el dicho señor teniente dixo que lo oya e que presente los testigos que quisiere e ques presto de resçibir dellos juramento, e sus dichos ge lo mandará dar por testimonio", e o diz "Diego de San Martín escriuano e Juan de Villaviçiosa", e va escrito en la margen "San Martín en nonbre e como procurador que se dixo de", y entre renglones "e Alonso de Roa vecino de Madrid e Antón de Cuvas vecino de Yeles".

(firmado) Riaño escrivano».

Parque Lineal del Manzanares

Fotografía y texto: Cristóbal Coleto García

Pues, una vez más, y no me canso de repetirlo, dada mi nula creatividad, me dedico a copiar las ideas de otra gente.

Cuando veis esta imagen, ¿cuál es la explicación primera que se os viene a la mente? Imagino que será algo así como "Cristóbal ha colocado una lente delante de la cámara y ha enfocado la imagen que produce esa lente". Debo confesar que fue lo primero que pensé cuando vi una imagen parecida, pero enseguida me di cuenta de que algo no cuadraba; las lentes convergentes (como una lupa, por ejemplo) forman una imagen invertida, y la imagen de la foto no lo está. Y enseguida caí en el truco.

Desde luego, no hay magia. En realidad, no es una foto, sino dos superpuestas tomadas con la cámara fija en un trípode. La primera es una foto del Estanque Grande del parque de El Retiro, sin nada más. Y la segunda es una foto de mi mano sosteniendo un filtro cualquiera, que es donde se mantiene enfocada la imagen, con una apertura de diafragma muy grande, de tal forma que la profundidad de campo es muy reducida y el fondo sale completamente desenfocado.

Una vez en casa, usando Photosop, abro las dos fotos en una sola como capas, con la imagen del Palacio de Cristal debajo, con lo que se ve es la foto del filtro y el fondo desenfocado. Ahora, "borro" el interior del filtro y se desvela la imagen perfectamente enfocada del Estanque Grande.

Me gustaría repetir esta foto más a menudo.

DATOS TÉCNICOS

Foto 1 (Estanque Grande nítido)
Cámara: Canon EOS 6D, con objetivo Canon EF 17-40 f/4 L, a 40 mm
ISO: 100 - *Apertura*: f/4.0 - *Tiempo de exposición*: 1/250 s.

Foto 2 (Filtro nítido)
Cámara: Canon EOS 6D, con objetivo Canon EF 17-40 f/4 L, a 40 mm
ISO: 100 - *Apertura*: f/4.0 - *Tiempo de exposición*: 1/160 s.

Ambas fotos fueron editadas con Adobe Lightroom
y la foto final compuesta con Adobe Photoshop

Más fotografías del autor en: 500px

La Gatera de
LA VILLA